

Université de Montréal

Corps de femmes échappés du récit
Les nus féminins dans l'œuvre d'Edgar Degas et d'Auguste Rodin

par Justine Charpenel

Département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Histoire de l'Art

Juillet 2017

© Justine Charpenel, 2017

Résumé

Le présent mémoire propose de retracer les parcours d'Edgar Degas et d'Auguste Rodin afin de comprendre comment ces deux artistes en sont arrivés à s'intéresser aux corps féminins en mouvement, au point de faire des états de corps plutôt que des états d'âme leur sujet de prédilection. Partant du fait que le premier avait d'abord songé à renouveler la peinture d'histoire et que le second s'inspirait volontiers de sources littéraires pour ses monuments, nous avons concentré notre approche sur la perte progressive de tout substrat narratif dans leur traitement des figures féminines. Nous examinons comment ce déplacement les dispense de l'impératif de créer des personnages vraisemblables pour diriger l'intérêt vers le modèle posant et les conditions de production de l'atelier. Il en résulte un curieux renversement des procédés qui, dans la tradition académique, assignaient le talent de l'artiste à la réalisation de la beauté idéale. Alors que les corps de femmes représentés par les deux artistes se livrent à des contorsions qui les défigurent avant de les faire éclater en fragments, Degas et Rodin multiplient les traces de leur dialogue avec le matériau et signalent leur volonté d'en finir avec certaines conventions de leur médium. Ces choix ne peuvent pas s'expliquer en dehors des bouleversements socioéconomiques importants qui traversent la période, affectant la condition féminine mais aussi celle des artistes, de leurs institutions et de leur marché.

Mots-clés : Edgar Degas, Auguste Rodin, Corps féminins, Contorsions, Modernité.

Abstract

This thesis proposes to follow the development of Edgar Degas' and Auguste Rodin's work to understand how those two artists came to take a quasi-exclusive interest in female bodies, to the point that physical rather than emotional states became the main focus of their oeuvre. Considering that the former was tempted by history painting and that the latter did not hesitate, at first, to borrow from literary sources for his monuments, we focus our approach on the progressive elimination of all narrative subtexts in their representations of female figures. We examine how this move displaced the interest from character and role playing to focus on the physical presence of the model and on the working conditions prevailing in the atelier. This results in a complete overthrowing of the academic rules enrolling artistic talent in the service of ideal beauty. While their female bodies become so contorted that they end up disfigured before exploding into fragments, the two artists make themselves more present as the producers of their work, leaving traces of their manipulations and structural inventions in their mediums. These strategies are of course inseparable from the important socioeconomic changes that mark the period and modify not only the condition of women but also the status of artists, the authority of art institutions and the nature of the art market.

Keywords : Edgar Degas, Auguste Rodin, Feminine bodies, Contortions, Modernity.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	xiii
Introduction.....	1
1) Scènes d’ateliers.....	1
2) État de la question.....	8
Chapitre I – Troubles dans les genres.....	12
1) Héros « désactivés ».....	13
2) Vénus profanes.....	18
3) Virevoltes spatiales.....	27
Chapitre II – Edgar Degas.....	36
1) Edgar Degas : de l’épisode historique à la tranche de vie contemporaine.....	36
a) Scènes classiques et acteurs récalcitrants.....	36
b) Confronter son époque : la tentation du drame bourgeois.....	44
2) Les coups d’œil en coulisses.....	52
a) Corps féminins au travail.....	52
b) Corps propres, corps sales.....	65
3) Corps en trois dimensions : les statuettes de Degas.....	74
Chapitre III – Auguste Rodin.....	82
1) De la Petite École à l’école du monument.....	82
a) Formation et débuts.....	82
b) Les commandes officielles et l’attrait du naturalisme.....	90
2) <i>La Porte de l’Enfer</i>	94
a) Un programme déprogrammé.....	94
b) De Dante à Baudelaire : le nu féminin incarne une nouvelle sensibilité.....	106
3) Les figures isolées sortent des ensembles : interchangeabilité et fragmentation....	110
Conclusion.....	120
Bibliographie.....	i

Liste des figures

- Figure 1 – Degas, *Danseuse regardant la plante de son pied droit*, entre 1921 et 1931 (original détruit), bronze, patine rougeâtre, 49 x 33,5 x 22,5 cm, Musée d’Orsay, Paris. © Musée d’Orsay / RMN
- Figure 2 – Degas, *Après le bain, femme séchant son dos*, 1896, gélatine argentée, 16,5 x 12 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Open content.
- Figure 3 – Degas, *Après le bain (femme se séchant)*, 1896, huile sur toile, 89,5 x 116,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. © Philadelphia Museum of Art.
- Figure 4 – Rodin, *Mouvement de danse E*, 1911, terre cuite, 37,5 x 12,2 x 26 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 5 – Rodin, *Torse d’Adèle*, avant 1884, terre cuite, 11 x 37,5 x 16,4 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 6 – Rodin, *Salammbô*, vers 1900, crayon et estompe sur papier, 20,4 x 31 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 7 – David, *La mort de Socrate*, 1787, huile sur toile, 129,5 x 196,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.
- Figure 8 – David, *Le Serment des Horaces*, 1786, huile sur toile, 329,8 x 424,8 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / Erich Lessing.
- Figure 9 – David, *Leonidas aux Thermopyles*, 1814, 395 x 531 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Figure 10 – Girodet, *Endymion, effet de lune*, dit aussi *Le Sommeil d’Endymion*, 1791, huile sur toile, 198 x 261 cm, Musée du Louvre, Paris.
- Figure 11 – Guérin, *L’Aurore et Céphale*, 1810, huile sur toile, 254 x 186 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / A. Dequier – M. Bard.
- Figure 12 – Drouais, *Soldat romain blessé*, 1785, 125 x 182 cm, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / A. Dequier – M. Bard.
- Figure 13 – David, *Académie dite « Hector »*, 1778, huile sur toile, 123 x 172 cm, Musée Fabre, Montpellier. © Musée Fabre / Frédéric Jaulmes
- Figure 14 – Chiari, *Suzanne et les vieillards*, ca. 1700-1727, huile sur toile, 67,3 x 81,6 cm, The Walters Art Museum, Baltimore. Creative Commons.

- Figure 15 – Rembrandt, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, huile sur toile, 142 x 142 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / Angèle Dequier.
- Figure 16 – Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1486, tempera sur toile, 172,5 x 278,9 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. © Galleria degli Uffizi.
- Figure 17 – Ingres, *Vénus anadyomène*, 1808-1848, huile sur toile, 163 x 92 cm, Musée Condé, Chantilly. © Musée Condé.
- Figure 18 – Bouguereau, *Naissance de Vénus*, 1879, huile sur toile, 300 x 215 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.
- Figure 19 – Renoir, *Baigneuse aux cheveux longs*, 1895-1896, huile sur toile, 82 x 65 cm, Musée de l'Orangerie, Paris. © Musée de l'Orangerie / RMN – Franck Raux.
- Figure 20 – Ingres, *Le Bain turc*, 1862, huile sur toile, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre.
- Figure 21 – Gérôme, *Bain turc* ou *Bain maure*, 1870, huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston. © Museum of Fine Arts. Public Domain.
- Figure 22 – Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre.
- Figure 23 – Delacroix, *La mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre.
- Figure 24 – Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN / Hervé Lewandowski
- Figure 25 – Courbet, *Les Baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, Musée Fabre, Montpellier.
- Figure 26 – Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Petit Palais, Paris. © Petit Palais / Roger-Viollet.
- Figure 27 – Courbet, *Demoiselles des bords de la Seine (été)*, 1857, huile sur toile, 174 x 206 cm, Petit Palais, Paris. © Petit Palais / Roger-Viollet.
- Figure 28 – Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay.

Figure 29 – Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay.

Figure 30 – Raimondi (d'après Raphael), *Le Jugement de Pâris*, ca. 1510-1520, gravure, 29,1 x 43,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. © MET

Figure 31 – Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. © Galleria degli Uffizi.

Figure 32 – Rude, *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, dit aussi *L'Enfant à la tortue*, 1833 [plâtre en 1831], marbre, 82 x 88 x 48 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / Thierry Ollivier.

Figure 33 – Rude, *Départ des volontaires de 1792* dit aussi *La Marseillaise*, 1833-1836, haut-relief, 1160 x 600 cm, Arc de Triomphe de l'Étoile, Paris.

Figure 34 – Carpeaux, *Ugolin et ses fils*, 1865-1867 (original 1857-1861), marbre, 197,5 x 149,9 x 110,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (bronze au Musée d'Orsay, Paris).

Figure 35 – Daumier, *Hippolyte Abraham-Dubois*, 1833, buste en terre crue peinte, 20,2 x 20,9 x 14,8 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

Figure 36 – Daumier, *Laurent Cunin, dit Cunin-Gridaine*, 1833, buste en terre crue peinte, 15,3 x 13,8 x 10,1 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

Figure 37 – Carpeaux, *La Danse*, 1865-1869, pierre d'Echaillon, 420 x 298 x 145 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Thierry Ollivier.

Figure 38 – Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, marbre, 56,5 x 70 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay.

Figure 39 – Degas, *Sémiramis construisant Babylone*, 1861, huile sur toile, 151 x 258 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Figure 40 – Degas, *Petites filles spartiates provoquant les garçons*, 1860-1862, 109,5 x 155 cm, The National Gallery, Londres. © The National Gallery, Londres.

Figure 41 – Degas, *Scène de guerre au Moyen-Âge*, c. 1865, peinture à l'huile et à l'essence sur papier marouflé sur toile, 83,5 x 148,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

Figure 42 – Degas, *Intérieur* dit aussi *Le Viol*, 1868-1869, huile sur toile, 81,3 x 114,3 cm, Philadelphia Museum of Arts, Philadelphia. © Philadelphia Museum of Art.

- Figure 43 – Gavarni, *Les Lorettes*, planche 5, publiée le 2 octobre 1841 dans *Le Charivari*, lithographie, 35 x 26,5 cm, Stadtmuseum, Offenbach. © Stadtmuseum
- Figure 44 – Degas, *Bouderie*, c. 1870, huile sur toile, 32,4 x 46,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.
- Figure 45 – Degas, *L'Orchestre de l'Opéra*, 1868-1869, huile sur toile, 56,5 x 45 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- Figure 46 – Degas, *La Classe de Danse*, 1873-1876, huile sur toile, 85 x 75 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- Figure 47 – Degas, *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*, 1872, huile sur toile, 32,7 x 46,3 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.
- Figure 48 – Degas, *La Classe de danse*, 1871, huile sur bois, 19,7 x 27 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.
- Figure 49 – Degas, *Groupe de danseuses*, 1898, huile sur papier marouflé sur toile, 46 x 61,2 cm, Scottish National Gallery, Edimbourg. Creative Commons.
- Figure 50 – Degas, *Pauline et Virginie bavardant avec des admirateurs*, c.1880-1883, monotype, 21,5 x 16,1 cm, Harvard Art Museum, Cambridge. © President and Fellows of Harvard College.
- Figure 51 – Degas, *Ballet*, dit aussi *L'Étoile*, 1876-1877, pastel sur monotype, 58,4 x 42 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.
- Figure 52 – Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, huile mélangée avec de la térébenthine, traces d'aquarelle et de pastel sur un dessin à la plume et à l'encre sur papier vélin crème, collé sur bristol et monté sur toile, 54,3 x 73 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. © Public Domain.
- Figure 53 – Edgar Degas, *Danseuses bleues*, vers 1890, huile sur toile, 85,3 x 75,3 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.
- Figure 54 – Anonyme, *La Repasseuse*, 1837. « Mon mouchoir m'étouffait, voyez je suis en nage. Il n'est rien d'échauffant comme le repassage ». © Eunice Lipton 1988.
- Figure 55 – Anonyme, *Repasseuse*, c. 1875, photographie. © Eunice Lipton 1988.
- Figure 56 – Degas, *Les repasseuses*, 1884-1886, huile sur toile, 76 x 81,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN / Hervé Lewandoski.

- Figure 57 – Degas, *Après le bain, femme s'essuyant la nuque*, 1898, pastel sur carton, 62,2 x 62 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN / Hervé Lewandowski.
- Figure 58 – Degas, *Le Bain du matin*, 1887-1890, pastel sur papier vergé crème monté sur panneau, 70,6 x 43,3 cm, The Art Institute of Chicago. © The Art Institute of Chicago.
- Figure 59 – Degas, *Baigneuse allongée sur le sol*, c. 1885, pastel sur papier beige, 48 x 87 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.
- Figure 60 – Edgar Degas, *La fête de la patronne*, entre 1876 et 1885, monotype sur papier crème, 15,5 x 20,6 cm, Collection privée. © Sotheby's <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/treasures-from-the-vollard-safe-pf1095/lot.49.html>
- Figure 61 – Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1879-1881 [bronze 1921-1931], bronze avec patine aux diverses colorations, tutu en tulle, ruban de satin rose dans les cheveux, socle en bois, 98 x 35,2 x 24,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / DR.
- Figure 62 – Degas, *Arabesque ouverte sur la jambe droite, bras gauche en avant*, c. 1882 – 1895, cire jaune-brune, cadre en métal, National Gallery of Art, Washington, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon 1999.80.23. © National Gallery of Art, Washington.
- Figure 63 – Degas, *Danseuse espagnole*, c. 1880, cire d'abeille pigmentée, armature en métal, base en bois, 44,6 x 12,2 x 22 cm (sans la base), National Gallery of Art, Washington. © National Gallery of Art.
- Figure 64 – Degas, *The Tub*, 1889, cire d'abeille pigmentée, plastiline, plâtre, plomb, bois, tissu, liège, fil de fer sur une base en bois, 22,5 x 42,3 x 47,2 cm (sans la base), National Gallery of Art, Washington. Collection de Mr and Mrs Paul Mellon, 1985.64.48. © NGA
- Figure 65 – Rodin, *L'homme au nez cassé*, 1875 [1864], Léon Fourquet, marbre, 44,8 x 41,5 x 23,9 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 66 – Carrier-Belleuse, *Léda et le cygne*, 1870, terre cuite, 36,8 cm de haut, Metropolitan Museum of Art, New York.
- Figure 67 – Rodin, *Piédestal des Titans*, 1878, céramique émaillée, 39 x 37 x 36 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 68 – Rodin, *L'Âge d'airain*, 1877, bronze, 180,5 x 68,5 x 54,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

- Figure 69 – Rodin, *Saint Jean-Baptiste*, 1880 [1878], bronze, 203 x 71,7 x 119,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 70 – Rodin, *Les Bourgeois de Calais*, 1889, plâtre, 219,5 x 266 x 211,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 71 – Rodin, *Balzac étude de nu C*, 1892, plâtre, 128,5 x 52 x 62 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 72 – Rodin, *Balzac tête au front dégagé et au menton fendu, dite tête H*, c. 1894, plâtre, 27,8 x 23,8 x 26 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 73 – Ghiberti, *Porte du Paradis*, 1425-1452, bronze doré, 599 x 462 cm, Baptistère de San Giovanni, Florence.
- Figure 74 – Rodin, *Porte de l'Enfer*, entre 1880 et 1917, haut-relief en plâtre, 635 x 400 x 94 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR.
- Figure 75 – Rodin, *Porte de l'Enfer – première maquette*, 1880, cire, 23,3 x 15,5 x 2 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 76 – Rodin, *Porte de l'Enfer – troisième maquette*, 1881, plâtre, 111,5 x 75 x 30 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 77 – Rodin, *Paolo et Francesca*, 1886, bronze, 29,3 x 61,5 x 29 cm, Musée Rodin, Paris.
- Figure 78 – Rodin, *Fugit Amor*, 1885, marbre, 51 x 72 x 38 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 79 – Rodin, *Ugolin et ses enfants*, 1881, plâtre, 41,5 x 40,3 x 58,7 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 80 – Rodin, *Les Fleurs du Mal*, édition originale de 1854, illustrée par Rodin en 1887-1888, plume, lavis, gouache, 18,7 x 12 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 81 – Rodin, *Double page des Fleurs du mal*, « *Les Bijoux* », 1887-1888, dessin à l'encre, D.07174, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 82 – Rodin, *Tête de Baudelaire*, 1892, bronze, 22,2 x 19 x 21,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 83 – Rodin, *Iris, messagère des dieux*, 1895 [1891], bronze, 82,7 x 69 x 63 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

- Figure 84 – Rodin, *Je suis belle*, 1882, plâtre, 69,8 x 33,2 x 34,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 85 – Rodin, *La Martyre (grand modèle)*, 1899 [1885], bronze, 42 x 152 x 100,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 86 – Rodin, *Illusion, sœur d'Icare*, 1894-1896, marbre, 62 x 96 x 51 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 87 – Rodin, *Les Métamorphoses d'Ovide*, 1886, plâtre, 33,7 x 44 x 28,9 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 88 – Rodin, *Abattis, bras droits*, 1890-1900, plâtre, 2,5 x 13 x 3,4 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 89 – Rodin, *Abattis, bras droits, poignets cassés*, 1890-1900, plâtre, 3 x 7,3 x 4,3 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 90 – Rodin, *Assemblage – Tête de Saint Jean-Baptiste avec trois mains dans un médaillon*, vers 1910, plâtre et boîte reliquaie, 17,4 x 14,1 x 6,4 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 91 – Rodin, *Assemblage – Nu féminin debout dans un vase*, vers 1900, plâtre et poterie, 47 x 20,7 x 14 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 92 – Rodin, *Assemblage – Femme-poisson et torse d'Iris sur gaine à rinceaux*, vers 1908-1909, plâtre et plâtre à patine rose, 46,1 x 32,7 x 38 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 93 – Rodin, *Homme qui marche*, 1907, bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.
- Figure 94 – Degas, *Miss La La au cirque Fernando*, 1879, huile sur toile, 117,2 x 77,5 cm, National Gallery, Londres. © Creative Commons.
- Figure 95 – Rodin, *Danseuse cambodgienne de face*, 1^{er} juillet 1906, crayon au graphite, aquarelle et gouache, 32 x 24,30 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 96 – Rodin, *Danseuse cambodgienne*, juillet 1906, crayon, estompe, aquarelle, gouache et rehauts de crayon gras sur papier, 34,8 x 26,7 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin
- Figure 97 – Rodin, *La Main de Dieu* dite aussi *La Création*, 1898-1902 [original 1885-1886], marbre, 78 x 54 x 94 cm, 446 kg, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Madame Nicole Dubreuil, pour avoir accepté un peu au pied levé de me diriger en octobre 2015, après quelques déboires directoriaux, et pour m'avoir aidée à me recentrer dans mes recherches. Merci aussi à Monsieur Nicholas Chare et Monsieur Denis Ribouillault de m'avoir soutenue entre mai et octobre 2015, sans quoi j'aurais probablement abandonné la partie.

Je remercie également mes parents, Philippe et Nathalie Charpenel, pour m'avoir soutenue, financièrement et moralement, malgré la distance et leurs doutes premiers quant à mes choix d'orientation. Vous voyez, j'ai enfin fini par déposer...! Merci aussi à mes grands-parents, Jean-Louis et Marie-France Charpenel, pour m'avoir aidée dans certains moments difficiles.

Introduction

Dis-moi où tu crées, je te dirai qui tu es.

1) Scènes d'ateliers

Degas avait utilisé plusieurs ateliers avant d'habiter, à partir de 1890, au 37 rue Victor Massé, résidence qu'il occupera jusqu'en 1912. Située en bas de Montmartre, la maison que loue l'artiste se déploie sur trois niveaux, dont le dernier étage est spécialement aménagé en espace de travail. C'était une grande pièce avec, selon la tradition bien établie pour les ateliers d'artistes, une verrière orientée au nord en guise de plafond. Par un heureux hasard, il nous reste un témoignage – dans l'ensemble peu flatteur – sur ce lieu où Degas a réalisé ses œuvres de la maturité, celles qui ont façonné sa réputation de peintre de la vie moderne. Nous devons ce témoignage à Alice Michel, qui a posé pour l'artiste au cours de cette période, et que des circonstances particulières ont amenée à publier, en 1919, sous le titre *Degas et son modèle*¹, un récit à forte composante autobiographique racontant son expérience de l'atelier. L'auteure évoque, par l'intermédiaire d'une certaine Pauline que l'on imagine être une sorte d'*alter ego*, ce qu'était « l'espace Degas », ce lieu où une figure masculine vieillissante et en autorité produisait, par l'intermédiaire de jeunes femmes engagées à cette fin, une reformulation magistrale des canons classiques du corps féminin. Le récit de Michel inclut une description très précise de l'atelier :

Quoique très vaste, il était sombre, car les hautes vitres orientées au nord et qui tenaient tout un côté se trouvaient presque complètement obstruées par un rideau de toile, descendu très bas : il n'y filtrait qu'un jour terne qui pénétrait difficilement jusqu'au fond de l'atelier. Cette faible clarté était interceptée de toutes parts par des armoires, de nombreux chevalets enchevêtrés les uns dans les autres, des selles de sculpteur, des tables, des fauteuils, des tabourets, plusieurs paravents et jusqu'à une baignoire qui servait à faire poser les modèles pour

¹ Suivant la mort de l'artiste en 1917, de nombreux témoignages, émanant de personnes qui prétendaient avoir été des proches de Degas, furent publiés dans les journaux. C'est ainsi que l'ancien modèle Alice Michel put signer un article dans le *Mercure de France* et nous laisser ce document précieux sur une expérience d'atelier. À ce sujet, voir DAWKINS, Heather (1999). « Artists and After-Lives », *RACAR, Revue d'Art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 26, no 1-2, p. 29-41.

quelque baigneuse. Les coins n'étaient pas moins encombrés ; une quantité de cadres y étaient rangés à côté de châssis vides, de rouleaux de papier. Pour travailler, il ne restait à Degas qu'un espace fort restreint, sur le devant de l'atelier, juste sous les vitres. C'est là, entre la table à modèle entourée du paravent, entre la selle du sculpteur et le poêle, que l'on passait les matinées. [...] Rien, pas le moindre bibelot ou tenture ne venait égayer cet intérieur sombre. Les portes et les hauts murs couleur marron étaient nus, sans aucun dessin ou peintures. Degas rangeait toutes ses œuvres dans des cartons et des armoires ou bien les empilait dans la petite pièce au fond de l'atelier. Exception unique, sur un chevalet placé près de la banquette des modèles, se trouvait une grande toile d'environ deux mètres de long sur un et demi de haut qui représentait un groupe de danseuses évoluant sur la scène sous l'éclairage cru des lampes électriques. (Michel 1919 : 458-459)

Déjà, le malaise s'est installé. La verrière orientée au nord, qui aurait dû simplement servir à réguler l'entrée de lumière pour assurer des conditions de visibilité constantes, est de toute évidence largement obstruée et la pénombre envahit l'espace. Situation paradoxale pour qui exerce le métier de peintre mais qui s'explique par la photophobie dont souffre l'artiste ; ce dernier, dont la lumière naturelle agresse les yeux, préfère les éclairages artificiels comme en témoigne le grand tableau de danseuses exposé dans l'atelier. Alice Michel évoque une autre particularité du lieu : le bric-à-brac de matériaux et d'accessoires qui constitue le décor habituel des ateliers d'artistes produit ici un encombrement qui frise la syllogomanie. Et cet atelier est sale ! Zoé, la vieille bonne de Degas, n'avait le droit de balayer que dans une aire bien précise allant de la porte jusqu'à la zone de pose. L'article d'Alice Michel nous apprend qu'il y avait une telle accumulation de poussière que les modèles, qui n'étaient pourtant pas habituées à des conditions d'hygiène exemplaires, hésitaient à s'y dévêtir.

Si l'on en croit l'auteur de l'article, cette ambiance étouffante et un peu glauque est en plus le théâtre d'un rapport de force entre un maître d'œuvre exigeant et des modèles malmenées. Silencieux et taciturne, le Degas dépeint par Alice Michel est en effet une sorte de tyran. Il fait poser ses modèles pendant des heures, inlassablement, le plus souvent dans des positions inconfortables, même pour une danseuse (figure 1) ; son caractère mal luné le rendait parfois même un peu violent :

Debout sur le pied gauche, le genou légèrement fléchi, elle releva d'un mouvement vigoureux son autre pied en arrière, en attrapa de sa main droite la pointe, puis tourna la tête de façon à regarder la plante du pied, tandis que son coude gauche se levait très haut pour rétablir l'équilibre. L'espace d'une minute,

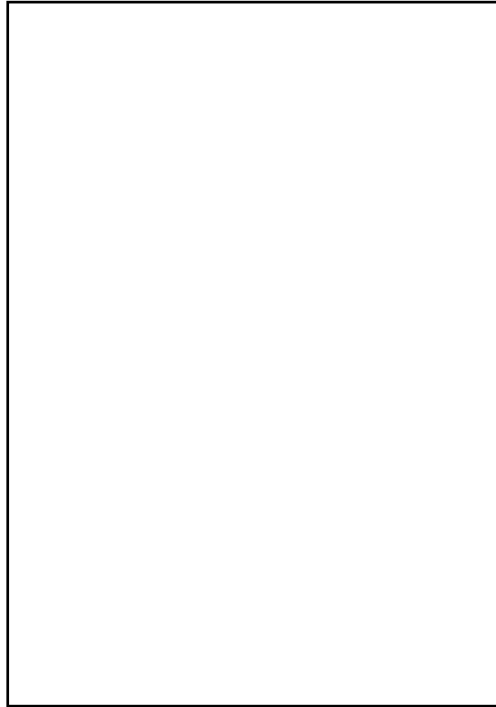


Figure 1 – Degas, *Danseuse regardant la plante de son pied droit*, entre 1921 et 1931 (original détruit), bronze, patine rougeâtre, 49 x 33,5 x 22,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

elle resta presque immobile, tous les muscles raidis ; mais tout à coup sa jambe oscilla et, pour ne pas tomber, elle dut lâcher la pose. Une main appuyée sur le paravent, elle repose quelques instants pour donner à nouveau le mouvement jusqu'à ne plus pouvoir se maintenir. [...] Le modèle posait, se reprenait sans plus entendre d'observations. Elle croyait l'humeur du vieil artiste radoucie lorsqu'il lui décocha un coup de poing dans le dos qui la fit presque tomber. La voix sifflante, il dit : « Vous posez si mal que vous me ferez mourir de colère ! » (Michel 1919 : 459-460)

Les modèles posant pour des femmes à leur toilette se voient aussi imposer d'incompréhensibles contorsions, comme en témoigne le précieux document photographique attribuable au peintre lui-même et que l'on peut relier à l'exécution d'une toile (figures 2 et 3). L'on pourra objecter ici que le travail des modèles était généralement astreignant et que les plus professionnels d'entre eux se fatiguaient à garder longtemps la pose, ce dont témoignent les différents dispositifs d'appui (colonnes, tréteaux, blocs) utilisés dans les ateliers. On suggérera aussi que le témoignage d'Alice Michel a pu servir de règlement de compte et que, pour une raison inconnue, elle a eu intérêt à charger le portrait. Il n'en demeure pas moins que l'artiste semble avoir été fasciné par la mécanique humaine et qu'il a volontiers forcé le mouvement et tordu les



Figure 2 – Degas, *Après le bain, femme séchant son dos*, 1896, gélatine argentée, 16,5 x 12 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Open content.



Figure 3 – Degas, *Après le bain (femme se séchant)*, 1896, huile sur toile, 89,5 x 116,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie. © Philadelphia Museum of Art.

postures. Quelques rares visiteurs, le plus souvent des amis très proches, ayant signalé la présence dans l'appartement du peintre de statuettes en terre cuite ou en argile, à différents stades d'élaboration mais aussi de détérioration (Michel 1919 : 463-464), Alice Michel alias Pauline en profite pour noter que les statuettes en cire remplissant l'atelier tenaient tant bien que mal sur leurs armatures et que beaucoup avaient tendance à se briser, ce qu'elle interprète comme un signe de déclin chez l'artiste vieillissant et mal voyant².

Contrastant avec la personnalité renfermée de Degas, Auguste Rodin était un artiste aussi entouré qu'il était socialement bien connecté, malgré ses origines plus modestes. La consécration lui était venue assez tardivement après plusieurs années d'apprentissage auprès de maîtres reconnus, dont le prolifique Carrier-Belleuse. Nous le retrouvons dans son immense atelier du Dépôt des marbres où il s'est installé pour remplir sa première importante commande

² Dawkins, approchant la situation dans une perspective féministe, suggère que le récit de Michel a le mérite d'offrir une contre-représentation aux lectures hagiographiques que les amis de l'artiste ont eu tendance à faire de l'homme et de l'œuvre. Un texte mettant en scène un Degas « malmené » répondrait ainsi aux nombreuses représentations de corps de femmes forcées par l'artiste à d'impossibles contorsions.

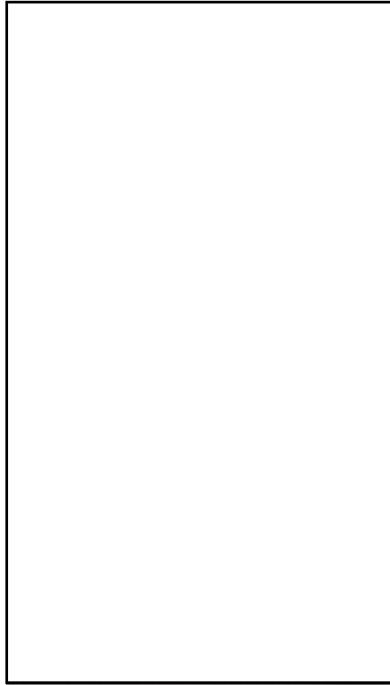


Figure 4 – Rodin, *Mouvement de danse*
E, 1911, terre cuite, 37,5 x 12,2 x 26 cm,
Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

d'État, *La Porte de l'Enfer*, destinée au nouveau Musée des Arts Décoratifs. Même s'il ne devait jamais achever ce monument, Rodin occupa le lieu jusqu'à la fin de sa carrière en alternance avec sa propriété de Meudon et l'hôtel Biron³. L'animation qui régnait dans l'atelier de Rodin était largement redevable à son métier de sculpteur et à la réputation qui lui valait des commandites officielles⁴. Ayant systématiquement recours à la présence de modèles, l'artiste façonnait ses figures dans de la glaise, de l'argile ou de la cire, toutes des matières faciles à manipuler et à altérer ; une fois terminées, les figures étaient moulées dans le plâtre, puis confiées à différents artisans qui se chargeaient de les reproduire en bronze ou en marbre. Ainsi, l'atelier de Rodin était-il une véritable fourmilière où s'entrecroisaient des dizaines de praticiens, mouleurs, tailleurs de marbre, assistants, et modèles, dans une sorte de chorégraphie

³ Cet hôtel particulier accueille dès 1904 des artistes en résidence ; on compte parmi ses locataires Jean Cocteau, Henri Matisse, Isadora Duncan, Clara Westhoff et Rainer Maria Rilke, qui fit découvrir le domaine à Rodin. Ce dernier va y louer quatre grandes pièces pour servir d'atelier, et aménager une partie des jardins pour installer ses œuvres, puis à partir de 1911 il occupera la totalité de l'édifice. Par volonté de l'artiste, c'est ce lieu qui deviendra le Musée Rodin. (Musée Rodin : <http://www.musee-rodin.fr/fr/le-musee/le-musee-rodin-paris/lhotel-biron>)

⁴ Véronique Mattioli, dans le catalogue de l'exposition *Métamorphoses : dans l'atelier de Rodin* (2015), rapporte que l'artiste employait jusqu'à une cinquantaine de personnes. Outre les différents praticiens, on retrouvait aussi de jeunes artistes qu'il prenait sous son aile et qui l'assistaient, mais aussi des visiteurs venus découvrir l'atelier du maître (2015 : 102).

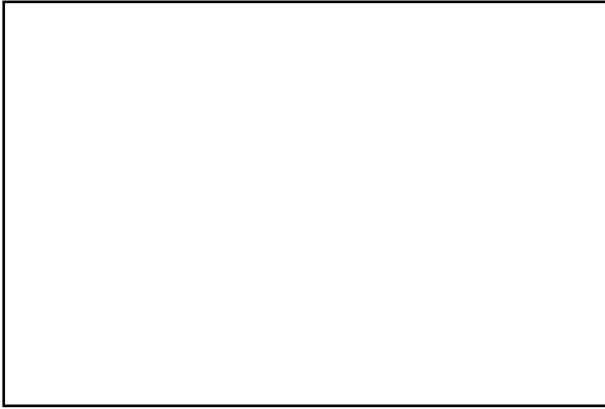


Figure 5 – Rodin, *Torse d'Adèle*, avant 1884, terre cuite, 11 x 37,5 x 16,4 cm, Musée Rodin, Paris.
© Musée Rodin

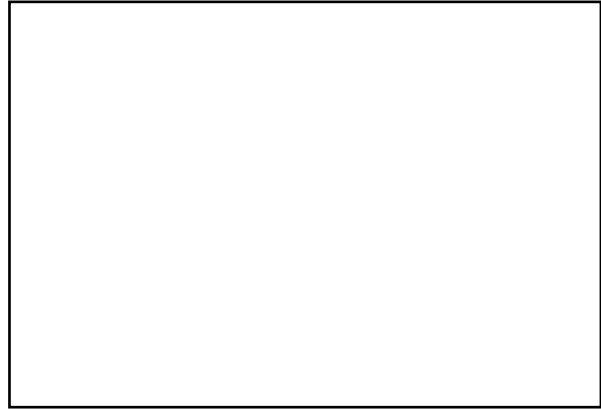


Figure 6 – Rodin, *Salammbô*, vers 1900, crayon et estompe sur papier, 20,4 x 31 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

sans fin. Les modèles, majoritairement des femmes incluant à l'occasion des danseuses ou des acrobates, étaient invitées à déambuler nues et à bouger librement, l'artiste se réservant le droit d'accentuer cette liberté au-delà des limites de l'anatomiquement possible. Avant le premier travail de moulage, toutefois, c'est à l'aide d'un grand nombre de dessins exécutés spontanément (on en compte plus de 10 000) que l'artiste captait l'énergie de ces corps dégagés de toute contrainte. L'artiste réalisait, en quelques coups de crayon, sans même regarder sa feuille, un mouvement ou une courbure qui frappait son œil. De là sont nées les figures sensuelles qui peuplent son œuvre (figures 5 et 6).

On voit donc, à l'évocation de ces deux ateliers, à quel point Degas et Rodin avaient des approches radicalement opposées. D'un côté, l'immobilité forcée, le silence pesant, la lumière tamisée tombant sur un musée fantôme ; de l'autre, l'activité grouillante d'une fourmilière, la valse des modèles, le vacarme continu dans un espace plein de lumière et de vie. Ces deux scènes d'ateliers illustrent parfaitement les personnalités des deux maîtres du logis. Degas, en homme réservé et taciturne, évoluant dans une sphère sociale restreinte, parmi des amis triés sur le volet et appartenant pour la majorité à la haute bourgeoisie, approche ses modèles avec une froideur toute clinique. Rodin, aux origines plus modestes, aimant au contraire être entouré par tout un tas de connaissances et surtout de jeunes femmes, porte sur ses modèles un regard empreint de désir et de sensualité. Il est donc plutôt étonnant que deux artistes aussi différents aient pu aboutir, chacun à sa manière, à des problématiques relativement similaires au moment même où le modernisme naissant mettait à mal les approches traditionnelles de la figure.

C'est en tout cas l'hypothèse qui va guider le présent mémoire. L'attraction des deux artistes pour ce que nous pourrions appeler le mouvement en excès, pour la posture difficile voire impossible ou incongrue, leur fixation sur des états de corps plutôt que sur des états d'âme, marquent le point d'aboutissement d'un long processus qui libère la figure du personnage et, dans la même lancée, dégage la représentation artistique de sa dépendance par rapport à la source écrite. Oubliant la distribution des rôles, les mimiques et de la gestuelle de convention qu'imposaient les tableaux à grands sujets (Degas avait rêvé d'être peintre d'histoire) et la sculpture officielle (Rodin réalisa son monument le plus important sous l'inspiration de Dante), ces artistes soucieux d'exprimer en direct la sensibilité de leur temps sont passés du personnage au type, puis du type au corps en tant que tel. Le traitement de ce dernier, tantôt comme machine travaillante, tantôt comme machine souffrante ou désirante, n'a pas seulement amené une révision en profondeur des canons classiques de la figure : il a contaminé un dispositif beaucoup plus large où la relation du corps représenté à son contexte d'occurrence de même que son mode d'adresse au spectateur se trouvent reformulés. Chez Degas, les cadrages et les points de vue excentrés accentuent l'effet de saisie en direct. Chez Rodin, l'espace du bas-relief et le rapport conventionnel du monument à sa base sont bousculés. Dans l'un et l'autre cas, une tendance au réemploi et au montage vient accentuer le caractère autonome de l'œuvre au moment même où les deux artistes laissent dans la matière des traces de leur intervention.

Que ces bouleversements aient été particulièrement sensibles dans le traitement de la figure féminine, qu'ils se soient souvent appuyés sur des corps de travailleuses ou d'artistes du spectacle, obligent à considérer un autre contexte d'occurrence, social celui-là ; l'économie du mouvement et l'économie du désir sous-tendant la pratique de ces deux artistes participent d'une autre forme d'économie, beaucoup plus large et plus profonde : celle d'un régime bourgeois en pleine expansion où les divisions de classe et les positions de genre subissent d'importantes mutations qui inquiètent la sensibilité du temps. Il n'est pas non plus anodin que la mise en pièces de la belle figure conçue par une culture humaniste aboutisse ultimement chez eux au corps fragmenté. Qu'ils soient le produit de cadrages audacieux coupant les motifs peints, ou qu'ils soient associés au mode de production des sculptures, comme simple accident de parcours ou comme projet concerté de recyclage, les débris de corps viennent miner – au point de la rendre carrément illusoire – l'aspiration de ces artistes à trouver un substitut moderne à un idéal d'humanité maintenant révolu.

2) État de la question

Degas et Rodin possédant des fortunes critiques imposantes, il aurait été utopique et même improductif, dans le cadre du présent mémoire, de vouloir tout consulter. Nous nous sommes alors fixé deux objectifs principaux. D'une part, assurer une bonne connaissance du cadre factuel (données historiques et contextuelles, repères biographiques, généalogies d'œuvres, etc.) nous permettant d'identifier les éléments les plus pertinents pour notre corpus et pour notre problématique. Comme nous sommes intéressée au processus de dénarrativisation à l'œuvre dans les représentations du corps chez Degas et Rodin, il nous fallait reprendre chacune des carrières depuis le début et opérer des choix. Nos principales sources ont inclus des références générales de base comme l'*Encyclopaedia Universalis*, mais aussi et surtout les écrits rendant accessibles des documents et des témoignages d'époque. C'est ainsi que nous avons fréquenté les sites internet des musées – notamment le Musée Rodin qui offre des fiches éducatives, des compilations documentaires et des dossiers très étoffés portant sur une foule de sujets (comme la relation entre Baudelaire et Rodin, ou la place du corps dans l'œuvre rodinien). Des catalogues, dont certains correspondent à d'importantes rétrospectives ou constituent des ouvrages de synthèse exhaustive de l'œuvre, ont été pour nous une ressource précieuse. Nous signalons à cette rubrique le catalogue des Musées nationaux produit à l'occasion de l'importante exposition *Degas* de 1988 et celui de l'exposition *L'Enfer selon Rodin* (2016), dirigé par François Blanchetière et Catherine Chevillot, qui a donné lieu à une monographie riche en renseignements. Une étude plus spécialisée comme *The Sculpture of Edgar Degas* (1976) de Charles W. Millard nous a fourni une foule de renseignements sur le travail en trois dimensions du célèbre peintre. C'est également l'un des très rares ouvrages où les œuvres de Degas et de Rodin sont comparées, ce qui en a fait l'un des points d'ancrage de notre étude. Pour l'œuvre gravé de Degas, deux ouvrages nous ont semblé indispensables : *Edgar Degas : gravures et monotypes* (1973) de Jean Adhémar et Françoise Cachin, qui se veut une compilation détaillée de la production gravée et *Degas Monotypes : Essay, Catalogue & Checklist* (1968) d'Eugenia Parry Janis qui présente une approche plus théorique du médium et qui s'attarde notamment sur les monotypes consacrés aux maisons closes.

Cette dernière référence nous amène à notre deuxième angle d'approche, la révision critique de l'œuvre de Degas et de Rodin qui remonte maintenant à plusieurs décennies et qui nous incite à nous pencher sur une problématique du corps où l'esthétique et le social se trouvent étroitement liés, où l'intérêt se détourne du simple contenu iconographique des œuvres et de leur généalogie artistique pour interroger leur dispositif, incluant leur mode d'adresse au spectateur. La fortune critique degasienne doit ainsi beaucoup à la *New Art History*, dont la dénomination a commencé à circuler après mai 68. Rees et Borzello voient dans le label *New Art History* « *a capacious and convenient title that sums up the impact of feminist, marxist, structuralist, psychoanalytic, and socio-political ideas on a discipline notorious for its conservative taste in art and its orthodoxy in research* » (Rees et Borzello 1986 : 2). Dans ce riche réservoir de révisions interprétatives, nous nous sommes principalement basés sur les textes féministes des années 1970-1980, qui ont exploré les liens complexes se tissant entre l'œuvre, le genre et le contexte social et sur des études inspirées du structuralisme et de la linguistique qui s'éloignent des approches stylistiques traditionnelles pour s'attaquer aux dispositifs des œuvres et à leur fonctionnement.

À côté des références fondatrices que constituent les écrits de Linda Nochlin et de Norma Broude, nous avons considéré, pour aborder Degas, le travail d'Eunice Lipton. Dans *Looking Into Degas : Uneasy Images of Women and Modern Life* (1988), cette auteure a choisi d'interroger les représentations que l'artiste nous a livrées des femmes au travail dans le réseau élargi des nombreuses représentations, visuelles et textuelles, qui circulaient à l'époque sur ce sujet socialement sensible. C'est ainsi que la résonnance idéologique de l'œuvre a pu se mesurer à tout un réseau d'images (illustrations, calendriers, cartes postales, etc.) et d'écrits (considérations médicales, rapports de police, etc.) échappant à l'outillage habituel de l'histoire de l'art. L'analyse qu'Heather Dawkins a effectuée, dans « *Managing Degas* » (1991) puis dans « *Artists and After-Lives* » (1999) des conditions de production régnant dans l'atelier de Degas, à partir du témoignage de l'ancien modèle Alice Michel, nous a été précieuse pour aborder l'envers du décor d'une démarche qui prend le corps des femmes comme objet. Pour la question du dispositif de l'œuvre et de son mode d'adresse, celle qui nous fait passer du « *quoi* » de la représentation à son « *comment* », nous nous sommes inspirée de Richard Kendall et de Carol Armstrong. Kendall, dans « *Signs and non-signs : Degas' changing strategies of representation* » (1991), analyse l'évolution des stratégies picturales utilisées par l'artiste en s'intéressant tout

particulièrement aux cadrages et aux points de vue inusités créant cet effet de saisie en direct si caractéristique des scènes de la vie moderne que nous a laissées le peintre. Carol Armstrong, dans *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (1991), considère comment cette exacerbation du point de vue résulte d'un basculement à quatre-vingt-dix degrés de la tension dramatique entre les pôles masculin et féminin de l'image que Degas avait empruntée, en l'exacerbant, aux formules de Jacques-Louis David. Armstrong associe ce dispositif énigmatique, qu'elle qualifie de structure célibataire, aux incertitudes qui perdurent quant à l'attitude de Degas à l'égard des femmes et quant à la situation sociale de l'artiste frappée d'instabilité à cause de revers de fortune au sein de sa famille.

Du côté de Rodin, une source domine nettement le renouvellement critique d'un œuvre que le développement de la sculpture moderne et sa poussée vers l'abstraction avait un peu relégué du côté de la tradition. Rodin n'était plus « à la mode » avant l'essai de Leo Steinberg, *Other Criteria : Confrontations with 20th century art* (1972), qui marque la redécouverte de l'œuvre rodinien et va servir de support théorique à la majorité des ouvrages sur l'artiste publiés depuis. Steinberg fut le premier à noter l'énergie particulière qui se dégage des corps de Rodin et produit une dynamique de la contorsion animant le moindre fragment et instaurant un dialogue serré entre les masses sculptées et l'espace environnant. L'auteur situe la modernité de Rodin dans l'expérience et la manipulation des moulages, une technique permettant à l'artiste de fragmenter les corps, de cultiver la répétition et le réemploi selon de multiples combinaisons. Pour Rosalind Krauss, qui complète l'argument de Steinberg par un essai critique intitulé « The Originality of the Avant-Garde » (1985 [1981]), cette hyperactivité associée à la démarche des moulages ne contribue pas uniquement à déboulonner le monument traditionnel : elle déboulonne un mythe, celui du primat de l'originalité dont se réclament les pratiques d'avant-garde.

Dans un souci de clarté, puisque nous voulons observer chez l'un et l'autre les opérations menant à l'extraction des figures représentées, particulièrement des figures féminines, de tout contexte narratif et leur reformulation en dehors de toute attribution de rôle, nous avons pris la décision de les traiter séparément. Le point d'aboutissement se trouvant dans ce que nous nous plairons à appeler des états de corps, nous prendrons bien soin de mettre cette reformulation en contexte, dans le réseau des rapports sociaux et des rapports de genre qui la sous-tendent et la motivent. Prenant prétexte du fait que Degas et Rodin se sont intéressés aux professionnelles de

la performance physique que sont les danseuses et les acrobates, nous les réunirons en conclusion en évoquant la figure du saltimbanque dont Jean Starobinski, avec *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), nous a laissé une étude déjà ancienne mais toujours pertinente pour notre propos. Thème privilégié des premiers modernes, le monde du cirque et du spectacle s'est avéré une source d'inspiration majeure pour dégager le corps représenté des canons, de la gestuelle et des mimiques que lui avait imposées la tradition tout en l'inscrivant dans un registre plastique, chromatique et spatial renouvelé. Mais il s'agit, ne l'oublions pas, d'un monde de la marge, qui peut avoir beaucoup à nous dire sur le statut de l'artiste et de l'art à l'aube de la modernité ; et, pourquoi pas aussi, sur le statut du sujet moderne en général, un sujet que l'art croit pertinent de ramener à des états de corps.

Chapitre I – Troubles dans les genres

Dans le présent mémoire, Degas et Rodin vont nous intéresser parce qu'ils ont procédé, chacun à sa façon, à un effort de modernisation de l'un des motifs privilégiés de la tradition artistique en Occident : le corps féminin. Les marques de cette révision sont multiples et concernent tout aussi bien les aspects esthétique et technique de la démarche que sa dimension idéologique : à l'abandon des canons académiques de la beauté pour des formules anatomiques plus agressives et plus dynamiques a en effet correspondu l'inscription progressive, dans le rendu de la figure, du processus de production qui l'a vu naître. De telles stratégies, indissociables des bouleversements qui frappent à l'époque l'art et ses institutions, établissent un dialogue imagé avec les transformations majeures en train de s'opérer dans le tissu social, notamment dans les domaines qui touchent à la condition féminine. Dans cette conjoncture, la transformation des représentations du corps féminin a nécessité l'abandon des jeux de rôles habituellement dévolus à la femme peinte ou sculptée. Associées aux grands genres et aux grandes thématiques (notamment celles tirées de la mythologie) valorisées par l'Académie et par la commandite officielle, habituellement inspirées de sources textuelles anciennes, les figures féminines se sont peu à peu dégagées des postures, de la gestuelle et des mimiques de convention transmises par l'enseignement classique. Chez Degas et chez Rodin, on peut suivre ce développement à partir des premières œuvres, encore marquées par l'ambition des grands genres et l'influence littéraire, jusqu'à la production de la maturité où les états d'âme se transmutent en états de corps, où le personnage s'abolit dans l'insistante présence du modèle et où le rendu anatomique finit par se satisfaire du fragment. Mais ce développement ne s'inscrit pas dans un vacuum. Il a été rendu possible par la série de crises qui, à la faveur de bouleversements politiques et socioéconomiques importants, avaient secoué le système des beaux-arts en France depuis plus d'un siècle. C'est cette turbulence que nous avons voulu explorer dans ce premier chapitre, en parlant de « troubles dans les genres », une évocation de la formule que Judith Butler⁵ a rendue célèbre pour traiter de questions identitaires plus récentes. Dans le présent mémoire, les troubles dans « les » genres vont simplement annoncer un bref

⁵ Dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York : Routledge.

survol des entorses à la tradition académique qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, ont peu à peu affranchi les figures masculines et surtout féminines de leurs rôles conventionnels et de leur dépendance par rapport à des récits préexistants. Une problématique du genre qui renvoie à la différence sexuelle et à ses représentations culturelles (incluant le genre grammatical comme le fait le concept anglais de *gender*) est ici inséparable d'une autre problématique du genre, plus proprement artistique, puisqu'elle touche à la classification conventionnelle des œuvres selon une certaine hiérarchie associée aux formats et aux sujets traités.

1) Héros « désactivés »

Si l'on se fie à la thèse d'Abigail Solomon-Godeau dans *Male Trouble : A Crisis in Representation* (1997), une des premières secousses à ébranler le système aurait d'abord frappé le héros masculin de la peinture néoclassique, à entendre ici la production de Jacques-Louis David et de son atelier. La conjoncture révolutionnaire s'annonçait pourtant favorable à un retour en force du tableau d'histoire après des décennies de dissipation dans la fête galante ; le grand genre allait favoriser la réapparition des grands rôles et des sujets dotés d'agentivité⁶. Mieux encore, grâce aux développements de l'archéologie et au travail de révision historique



Figure 7 – David, *La mort de Socrate*, 1787, huile sur toile, 129,5 x 196,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.

⁶ Du concept anglais d'*agency* qui désigne la capacité d'un individu d'agir sur l'Histoire.



Figure 8 – David, *Le Serment des Horaces*, 1786, huile sur toile, 329,8 x 424,8 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / Erich Lessing.

effectué par Johann Joachim Winckelmann (notamment dans *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755), les nouvelles revendications citoyennes pouvaient sans difficulté s'incarner dans une figure idéale à l'antique, à condition, bien entendu, qu'elle renvoie à la Rome républicaine ou à la démocratie grecque. La dramaturgie révolutionnaire, nous rappelle cependant Solomon-Godeau, faisait d'abord et avant tout appel à des protagonistes mâles, ce qui s'accordait bien avec la tradition des beaux-arts : « *since classical antiquity it has been the male body more often than not that constituted the aesthetic category of the nude and the male rather than the female body that formed the core of classical art theory, pedagogy and practical training* » (Solomon-Godeau 1997 : 22). Une situation d'homosocialité, selon le terme employé par Solomon-Godeau⁷ pour désigner les communautés d'hommes qui constituaient les effectifs des beaux-arts, avait des correspondances idéologiques fortes à l'époque de la Révolution. Après la chute de l'Ancien Régime, tout ce qui avait trait à la sphère féminine semblait effrayer ; les femmes, diabolisées par l'opinion publique sous les traits de Marie-Antoinette ou de Madame de Pompadour, étaient vues comme des

⁷ Terme qu'elle emprunte elle-même à Eve Kosofsky Sedgwick (1985). *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York : Columbia University Press.

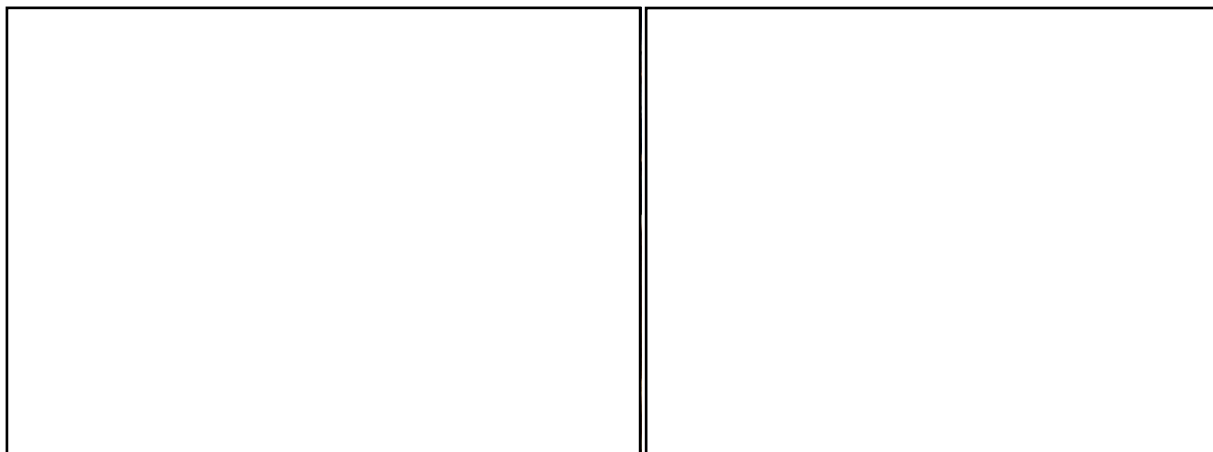


Figure 9 – David, *Leonidas aux Thermopyles*, 1814, 395 x 531 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre

Figure 10 – Girodet, *Endymion, effet de lune*, dit aussi *Le Sommeil d'Endymion*, 1791, huile sur toile, 198 x 261 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre

manipulatrices cupides et avides de pouvoir. La ferveur parfois hystérique des citoyennes participant au soulèvement populaire n'avait en rien contribué à arranger cette image. On décida d'écarter les femmes de la sphère publique, des discussions politiques et des droits citoyens ; elles disparurent aussi presque complètement de la sphère culturelle. Les tableaux néoclassiques témoignent de cette éclipse. Ainsi, des exemples parmi les plus célèbres de la peinture davidienne, comme la *Mort de Socrate* (figure 7) et *Le Serment des Horaces* (figure 8), procèdent-ils à la quasi élimination de toute figure féminine ou à ce que nous pourrions appeler sa désactivation : dans ce concentré visuel du conflit ayant opposé les Romains aux Albins, les hommes agissent et les femmes subissent, une polarisation que l'artiste exacerbe par le dépouillement de sa présentation scénique. Degas, nous le verrons, va s'emparer de ce dispositif et le détourner à ses propres fins.

Cette héroïsation, célébrant la capacité d'individus mâles à transformer le cours de l'histoire, allait toutefois s'avérer d'assez courte durée. Solomon-Godeau relève, dans les années qui mènent de la fin de la Terreur à l'instauration de l'Empire, un phénomène de féminisation progressive du corps masculin en peinture. Il s'amorce déjà chez David, avec l'intensification d'une manière grecque plus préoccupée de beauté que d'austère grandeur et avec un recours plus systématique à la nudité. Son *Léonidas aux Thermopyles* (figure 9), une œuvre où l'homosexualité des Anciens est directement évoquée, ne met pas en scène un héros tendu vers l'action ; alors qu'il rumine une défaite anticipée, le chef de l'armée spartiate néglige ses soldats pour offrir son corps élégant à la contemplation du spectateur. Ce phénomène va en s'accroissant

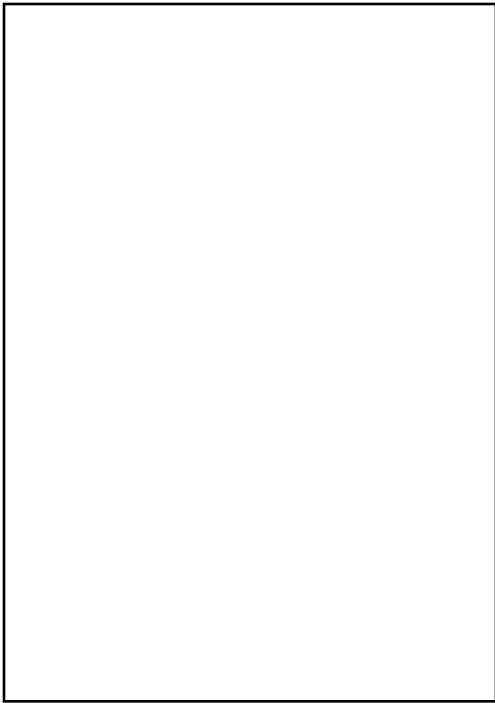


Figure 11 – Guérin, *L'Aurore et Céphale*, 1810, huile sur toile, 254 x 186 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / A. Dequier – M. Bard.

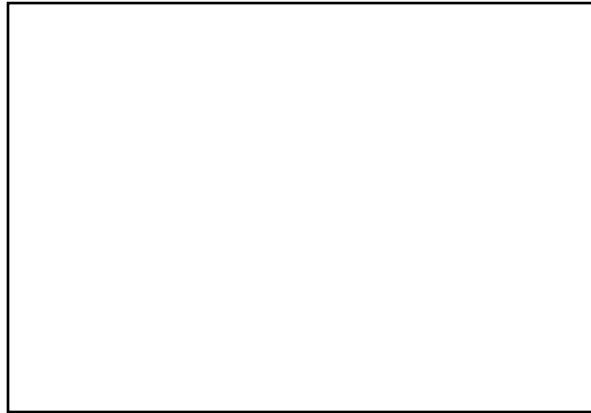


Figure 12 – Drouais, *Soldat romain blessé*, 1785, 125 x 182 cm, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / A. Dequier – M. Bard.

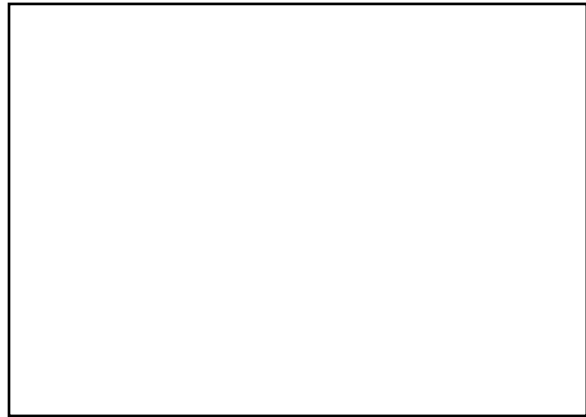


Figure 13 – David, *Académie dite « Hector »*, 1778, huile sur toile, 123 x 172 cm, Musée Fabre, Montpellier. © Musée Fabre / Frédéric Jaulmes

au point où, dans *Le Sommeil d'Endymion* (figure 10) de Girodet, un disciple de David, le héros mythologique s'est transformé en éphèbe alangui, convoité par une déesse immatérielle que le peintre a subsumée en rayon de lune. Si le visage détourné du héros s'offre aux caresses de Séléné, son corps, lui, est habilement déployé vers l'extérieur du tableau, pour le bénéfice d'un regardeur. Le dispositif, ici, conviendrait mieux aux représentations des somptueux corps féminins déguisés en déesses ou en nymphes qui ont peuplé la peinture d'Occident depuis la Renaissance. Même quand ils se limitent à une invention iconographique et ont moins d'impact sur le mode d'adresse du tableau, certains thèmes exploités dans la peinture néoclassique, notamment les mythes d'Aurore et Céphale ou d'Iris et Morphée, mettent en scène des couples dont les partenaires, aussi jeunes que jolis, inversent les rôles traditionnels : ce sont les femmes qui possèdent le regard et les hommes en sont l'objet (figure 11). D'autres beaux corps

masculins font leur apparition comme sujets de tableaux : ils proviennent de ces études anatomiques effectuées d'après modèle vivant et appelées familièrement académies, qui constituaient un exercice obligé dans la formation artistique. Ces nus masculins, dont la réalisation pouvait être très poussée, fournissaient une sorte de galerie d'acteurs en attente de rôles pour les grandes compositions à venir. Ils sont maintenant devenus sujets de tableaux, leurs postures parfois inusitées – qui rappellent directement les séances de pose – exprimant différents états d'impuissance. L'ajout d'un titre suggestif et de quelques accessoires suffit à les transformer en personnages mythologiques ou bibliques, à moins qu'il ne s'agisse simplement de types, comme ces soldats blessés ou mourants qu'on pourrait classer dans la peinture de genre (figures 12 et 13).

Ce phénomène de féminisation, associé à l'abandon des grands scénarios historiques, appelle divers niveaux d'interprétation. Les rivalités dans l'atelier de David auraient par exemple poussé les disciples à chercher des formules et des effets inédits, comme cet éclairage lunaire qui constituait, selon les déclarations de Girodet lui-même, le plus important défi de son *Endymion*. L'influence de Winckelmann, qui distinguait dans l'art grec classique un beau style et un grand style et montrait une nette préférence pour le premier, se ferait ici sentir. Le tableau historique ou mythologique s'avérant une production coûteuse, longue à exécuter et généralement réservée aux espaces publics, c'est probablement l'élargissement du marché de l'art à une clientèle privée qui a pu décider les peintres à proposer des tableaux consacrés à une seule figure, un corps d'homme agréable à regarder. Avec le Consulat et l'instauration de l'Empire, le retour d'un mécénat féminin, moins sophistiqué que celui de l'Ancien Régime, expliquerait quant à lui le développement d'un goût pour le joli.

Derrière ces explications partielles se dessinent des tendances plus lourdes, telles que l'épuisement du projet révolutionnaire et le besoin d'en finir avec sa fureur sanguinaire. Pour Solomon-Godeau, dans un tout autre ordre d'idées, la crise dans le genre qui transforme les héros virils en éphèbes androgynes serait la manifestation d'un retour du refoulé : l'art, qui doit exprimer l'humain tout entier, ne peut pas faire l'économie du principe féminin. Expulsé de la scène républicaine officielle, ce dernier serait alors revenu par des moyens détournés, incorporé au masculin dont il contribue à calmer l'agressivité. Le mouvement romantique qui marque la première moitié du XIX^e siècle participe au changement. Il va opposer à la rationalité, à la sobriété et à la rigueur néoclassiques une préférence pour les sentiments humains bruts, le

désordre et l'irrationnel. L'important n'est plus de montrer la droiture froide tirée de l'Antique, mais plutôt les passions humaines et les ruminations de l'individu face à lui-même. Pour Baudelaire, « le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir » (1868 : 85). Et cette manière de sentir va se traduire dans la manière de peindre. À la suite de Friedrich en Allemagne, et de Füssli, Blake, Gainsborough, Turner et Constable en Angleterre, certains des élèves de David vont abandonner la toute-puissance de la ligne au profit de la couleur, et ainsi raviver un vieux débat esthétique. Cette échappée de l'art hors des filets de la raison pourrait en fait n'être que la contrepartie, la valeur refuge d'une autre forme de rationalité sociale en train de triompher avec le régime bourgeois. Vers les années 1830, tout cet hédonisme du corps masculin reste encore trop associé à l'*otium* aristocratique : on veut les hommes habillés de redingotes, des hommes dont le travail et la compétence contribuent à la prospérité de la nation... et qui n'ont pas à se trouver beaux ! On laissera alors aux femmes le soin d'exposer leur nudité dans les arts et de nourrir les fantasmes masculins. Le nu féminin pourra d'autant plus revenir en force qu'il jouit déjà d'un prestigieux pedigree dans la tradition artistique d'Occident, entre autres depuis les Vénitiens. L'équivalence entre la beauté du corps de la femme et la beauté de l'art a toujours facilement trouvé son alibi dans quelque grand thème chrétien ou païen. On ne s'étonnera pas alors que, dans la suite du XIX^e siècle, les crises suscitées par la montée du modernisme ait pris le corps féminin pour lieu d'élection et pour cible privilégiée.

2) Vénus profanes

Avant la période qui nous intéresse, le nu féminin avait été traditionnellement légitimé par les thèmes bibliques ou mythologiques, particulièrement ceux mettant en scène des femmes à leur toilette (Haddad 1990 : 20). Outre Suzanne et Bethsabée (figures 14 et 15) et quelques divinités majeures comme Vénus ou Diane, plusieurs nus féminins représentaient des nymphes. Michèle Haddad attribue la popularité et la persistance de ce motif au fait que la nymphe, encore très populaire auprès des élèves de David, était une divinité subalterne et que son usage, tout en sauvegardant le sens des convenances cher à l'Académie, ne demandait pas de recherches érudites. La nymphe s'approchait d'autant plus de la femme ordinaire, désacralisée, que le terme

pouvait aussi désigner, à l'époque qui nous concerne, une fille « facile » (Haddad 1990 : 2). Les nus classiques étaient fréquemment associés à l'eau dont la représentation allégorique mettait en scène une femme tenant une urne renversée qui laisse s'échapper un flot en cascade. Haddad croit que l'association de l'eau et de la beauté féminine idéale trouve son origine dans la Vénus anadyomène, la déesse surgie de la mer, si souvent célébrée depuis la Renaissance (Haddad 1990 : 44). De la déesse à la nymphe, de la nymphe à la simple baigneuse (figures 16 à 19), on sent cependant que l'alibi humaniste est en train de s'affaiblir au moment où, à la faveur des grandes mutations politiques et socioéconomiques frappant le XIX^e siècle, les institutions et les valeurs traditionnelles de l'art entrent aussi en crise.

Les premières formules de remplacement du nu féminin classique seront empruntées à l'Orient. L'imaginaire du XIX^e siècle est fasciné par son exotisme et ses mystères, fantasme sur les *Contes des mille et une nuits* et les secrets des harems. On va dépoussiérer les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) et les tableaux des Vénitiens, dont la civilisation a été en constant rapport avec l'Est. Mais ce sont d'abord les expéditions égyptiennes de Napoléon, en 1798, puis l'insurrection grecque contre le joug ottoman à partir de 1821, qui vont captiver et relancer la mode orientale. L'architecture, les costumes et les coutumes des peuples arabes suscitent un vif intérêt. Cependant, malgré l'accumulation de témoignages, le recours aux



Figure 14 – Chiari, *Suzanne et les vieillards*, ca. 1700-1727, huile sur toile, 67,3 x 81,6 cm, The Walters Art Museum, Baltimore. Creative Commons.

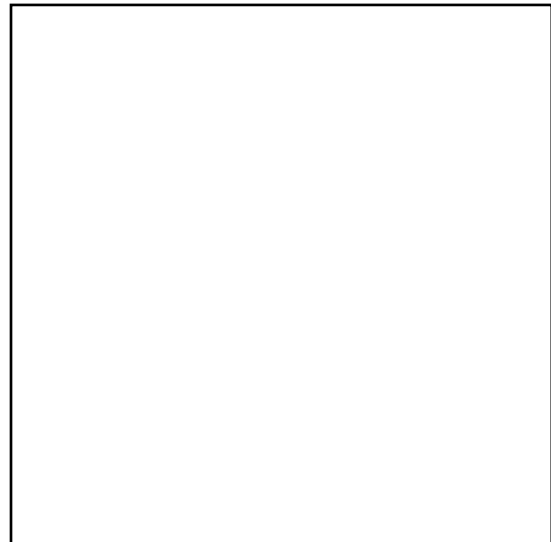


Figure 15 – Rembrandt, *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, 1654, huile sur toile, 142 x 142 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre / Angèle Dequier.

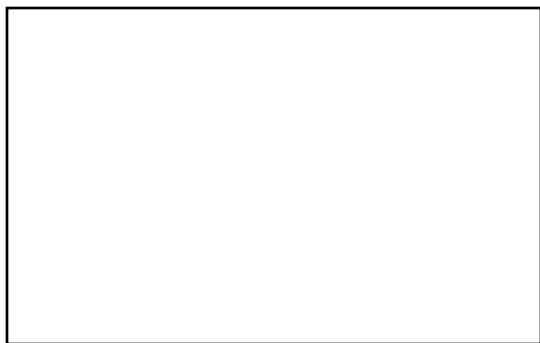


Figure 16 – Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1486, tempera sur toile, 172,5 x 278,9 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. © Galleria degli Uffizi.

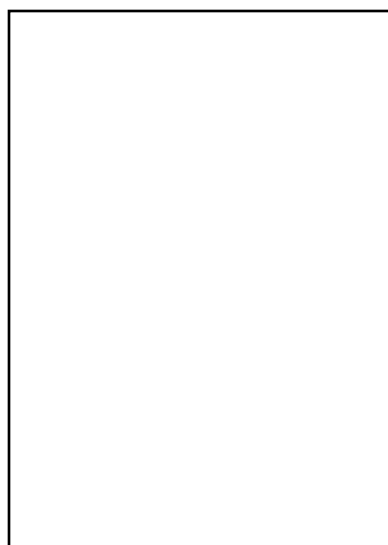


Figure 18 – Bouchereau, *Naissance de Vénus*, 1879, huile sur toile, 300 x 215 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.

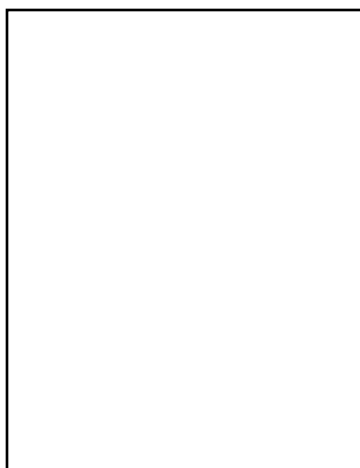


Figure 19 – Renoir, *Baigneuse aux cheveux longs*, 1895-1896, huile sur toile, 82 x 65 cm, Musée de l'Orangerie, Paris. © Musée de l'Orangerie / RMN – Franck Raux.

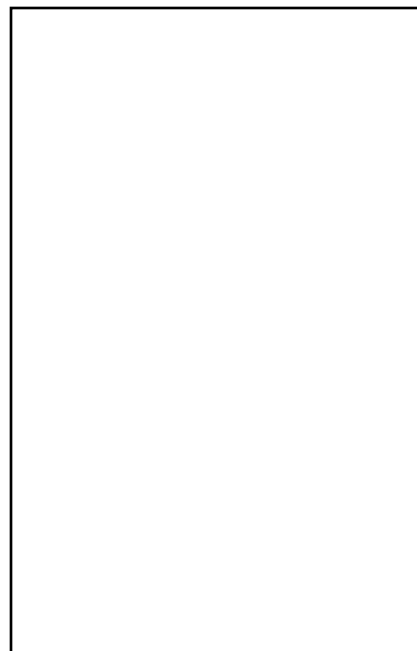


Figure 17 – Ponce, *Vénus anadyomène*, 1808-1848, huile sur toile, 163 x 92 cm, Musée Condé, Chantilly. © Musée Condé.

croquis exécutés sur place et la collection d'artefacts donnant à la référence orientale une apparence d'objectivité, il faut reconnaître que cet Orient est inventé de toutes pièces par et pour des Européens, comme l'a très bien démontré Edward W. Saïd, auteur d'un important ouvrage de référence sur le sujet, *Orientalism* (1978). L'Orient est essentiellement utilisé comme faire-valoir de l'Europe, sa civilisation, malgré son attrait, étant toujours perçue comme inférieure à celle du vieux continent. En opposition au dynamisme des pays de l'Ouest, l'Orient évoque un univers alangui, où chacun paresse dans une atmosphère surchauffée et lourde de parfums. Par chacun, il faut d'abord entendre les femmes. Alors que les hommes sont souvent présentés

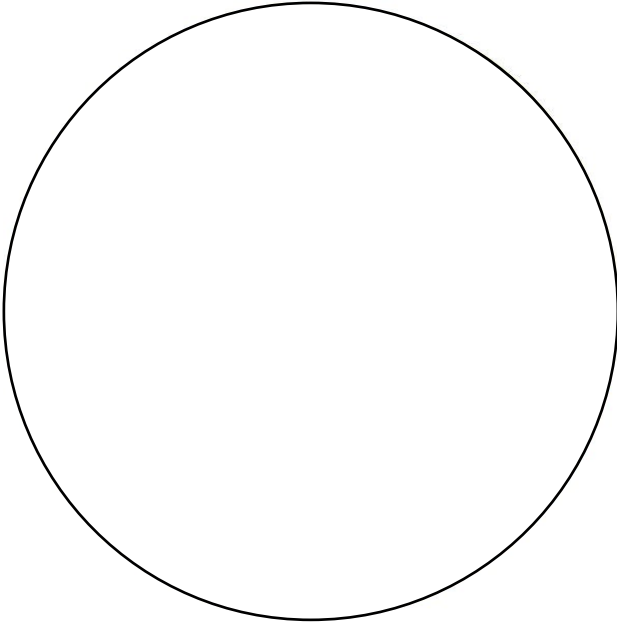


Figure 20 – Ingres, *Le Bain turc*, 1862, huile sur toile, 108 x 110 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre.



Figure 21 – Gérôme, *Bain turc ou Bain maure*, 1870, huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston. © Museum of Fine Arts. Public Domain.

comme durs, cruels et hostiles, les femmes deviennent d'autant plus l'objet de convoitises qu'elles sont généralement tenues à l'abri des regards. Les harems fascinent particulièrement les Européens, qui s'imaginent de belles odalisques⁸ se prélassant dans des montagnes de coussins chamarrés ou se livrant à de longs rituels de toilettage.

De nombreux artistes du XIX^e siècle peignent ainsi ces femmes imaginées, nues sous des voiles transparents mais parées de bijoux ; le corps féminin, que les éphèbes de Winckelmann avaient pour un moment fait oublier, revient définitivement au goût du jour. *Le Bain turc* d'Ingres (figure 20) nous offre une sorte de condensé de cet univers fantasmatique, où la promiscuité et la sensualité de corps adoptant un large registre de poses qui les font admirer sous tous les angles, satisfont le désir voyeuriste. Il est très intéressant de noter que la quasi-totalité des femmes associées à l'Orient ont la peau très pâle et que plusieurs ont des cheveux blonds

⁸ Il est assez amusant de noter que le terme d'*odalisque* (du turc *odaliq*, tiré d'*oda*, la chambre) désigne dans la langue arabe l'esclave de la femme du harem. Or, dans la tradition picturale, c'est justement cette dernière que l'on désigne comme odalisque. (Haddad 1990 : 116 ; Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/odalisque/55591?q=odalisque#55219>)

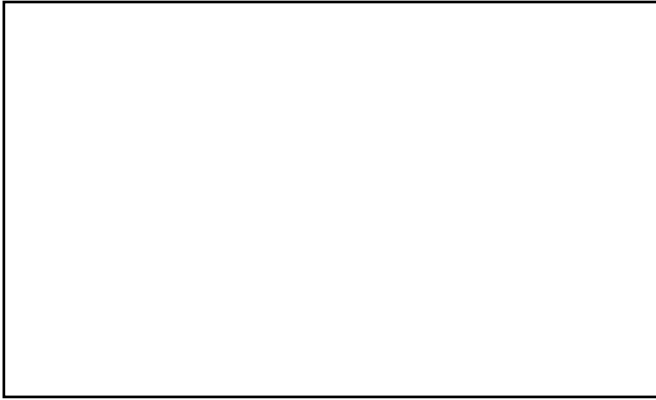


Figure 22 – Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre.

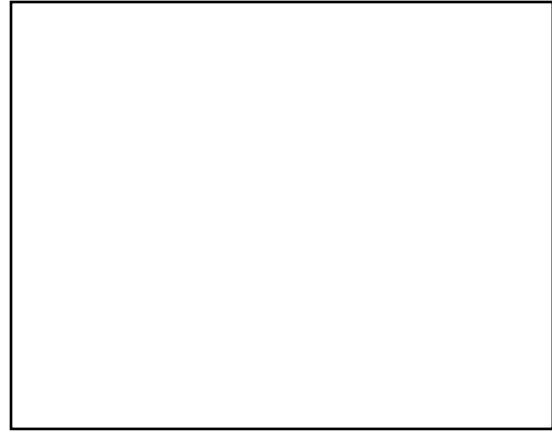


Figure 23 – Delacroix, *La mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Paris. © Musée du Louvre.

ou roux ; or, même s'il est avéré que des femmes blanches pouvaient, le plus souvent contre leur gré, se retrouver dans les harems, il ne s'agissait que de cas assez isolés. Cette blancheur, qui se détache d'un décor riche en couleurs comme une perle dans un écrin, ou qui contraste avec l'ébène d'une peau d'esclave, est d'abord et avant tout la couleur de l'idéologie. Elle maintient une certaine prétention à l'idéal académique, mais le processus de sublimation s'arrête souvent aux traits du modèle d'atelier ; on croit en effet reconnaître, dans plusieurs des nus représentés, des mimiques et des allures de la Parisienne du temps. C'est ce qui se passe avec les nombreuses versions du *Bain maure* ou *Bain turc* de Gérôme (figure 21) où l'artiste, malgré ses prétentions à montrer des sujets « vrais », apprécie de toute évidence une certaine joliesse française.

Progressivement, on voit aussi s'instaurer des différences par rapport aux conventions dramatiques associant les corps peints à des personnages tirés de récits. Si les représentations des odalisques évoquent toute une littérature orientalisante, on peut difficilement établir un lien de dépendance entre l'image et un texte source. Les odalisques n'ont pas d'identité propre ; elles correspondent plutôt à des types et, en ce sens, elles se rapprochent des nymphes, à la différence près qu'elles ne sont pas associées à la nature et qu'elles appartiennent à des espaces confinés. L'imaginaire de l'Orient permet d'autre part à l'artiste, qui revendique de plus en plus l'affirmation de ses moyens formels, de prendre des libertés avec les physionomies, comme on l'a suggéré avec Gérôme. Dans la *Grande Odalisque* d'Ingres (figure 22), c'est la correction anatomique qui est carrément mise à mal ; le peintre, cédant à sa fascination pour la ligne pure, n'a pas hésité à rajouter trois vertèbres à un corps dont il a aussi malmené la jambe gauche pour

maintenir l'élégance rythmique. Dans la *Mort de Sardanapale* de Delacroix (figure 23), la violence du thème, qui permet l'expression d'une liberté compositionnelle et chromatique sans précédent, s'accompagne d'une véritable mutilation des corps féminins dont les postures impossibles et les raccourcis violents n'auraient pas été tolérés par le passé.

L'avènement du courant réaliste, apparu en France dans les années 1840 mais intensifié après la Révolution de 1848, devait marquer un autre important changement d'attitude face à la représentation du corps. Le refus des peintres d'idéaliser leurs modèles, qu'ils empruntaient le plus souvent aux classes laborieuses ou au milieu paysan, contribuait à leur affranchissement des canons anatomiques classiques ; le souci de représenter des contemporains dans leurs conditions concrètes et quotidiennes d'existence contribuait à libérer les figures représentées de leur dépendance à un récit préexistant. Gustave Courbet (1817-1877), s'opposant vivement aux

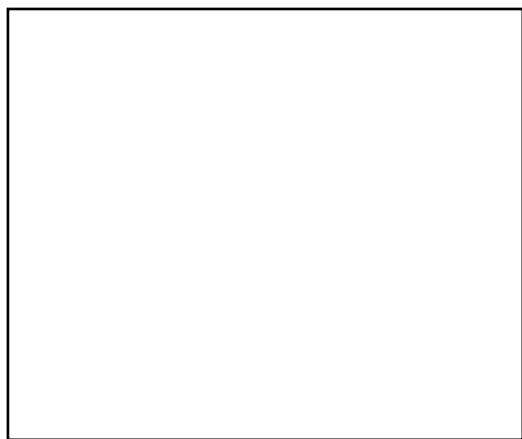


Figure 24 – Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN / Hervé Lewandowski

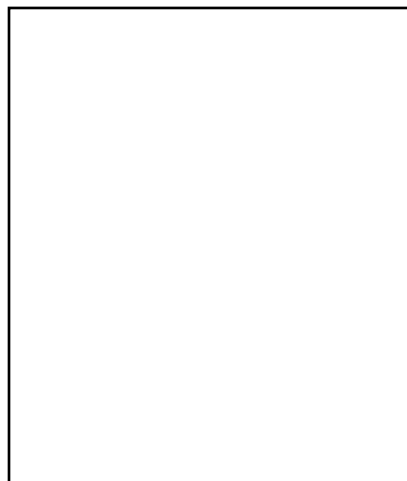


Figure 25 – Courbet, *Les Baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, Musée Fabre, Montpellier.

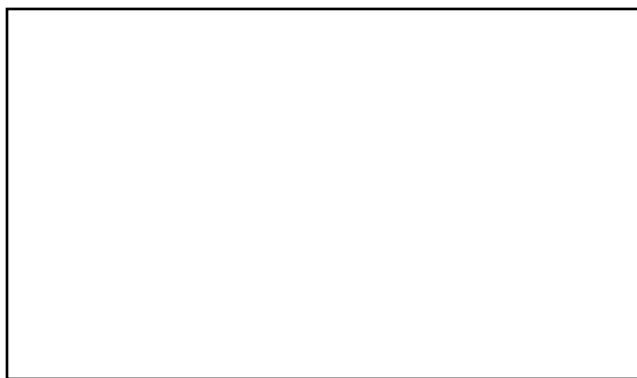


Figure 26 – Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Petit Palais, Paris. © Petit Palais / Roger-Viollet.



Figure 27 – Courbet, *Demoiselles des bords de la Seine (été)*, 1857, huile sur toile, 174 x 206 cm, Petit Palais, Paris. © Petit Palais / Roger-Viollet.

hiérarchies des sujets imposées par l'Académie, proposa ainsi comme tableaux d'histoire des thèmes qui auraient normalement relevé de la peinture de genre. Dans l'*Enterrement à Ornans* (1850), il évoque sur une énorme toile un rituel religieux où les protagonistes – des villageois aux traits frustres habillés en costume local – peuvent presque tous être identifiés. Plusieurs de ses tableaux majeurs destinés aux Salons comme *Une après-dinée à Ornans* (1848-49) ou *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* (1850-1855) ont été créés dans cet esprit. L'artiste, très prolifique, s'est cependant attaqué à tous les genres ; en plus des nombreux paysages sortis de sa main, on trouve un certain nombre de tableaux exploitant le nu féminin dont certains ont fait grand bruit. Le traitement du motif et l'intention sont plus complexes et plus difficiles à cerner que pour la production à thèmes paysans à fortes connotations politiques, surtout que plusieurs de ces nus étaient destinés à une clientèle privée comme la scandaleuse *Origine du monde* (figure 24), commandée par le diplomate turc Khalil-Bey. Mais les représentations du corps féminin par Courbet semblent avoir un trait commun : une célébration de la chair, l'expression d'une plénitude physique qui ne cherche pas d'alibi dans la fable mythologique ou dans la tradition littéraire. Les corps sont lourds, les modelés opulents, qu'il s'agisse de beautés sensuelles allongées dans lesquelles on reconnaît à l'occasion certains modèles d'atelier (*La Femme au perroquet*, 1866 ; *La Femme à la vague*, 1868) ou de paysannes déshabillées affichant sans pudeur leurs hanches et leurs dos épaissis par la cellulite (*La Source*, 1868 ; *Les Baigneuses*, figure 25). Un tableau intitulé *Le Sommeil* (figure 26) dégage un parfum d'Orient mais ces odalisques alanguies, entrelacées dans un état que l'on pourrait imaginer post coïtal, évoquent

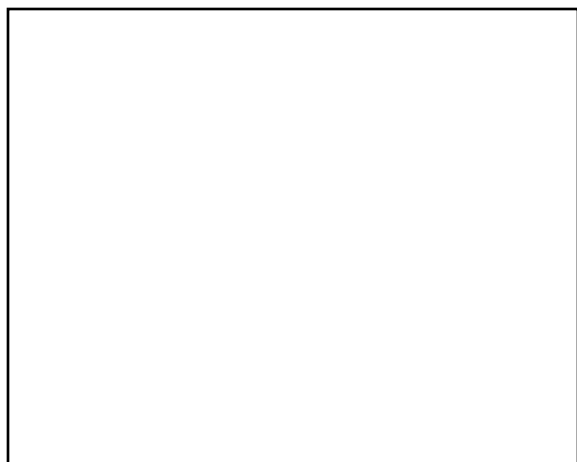


Figure 28 – Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

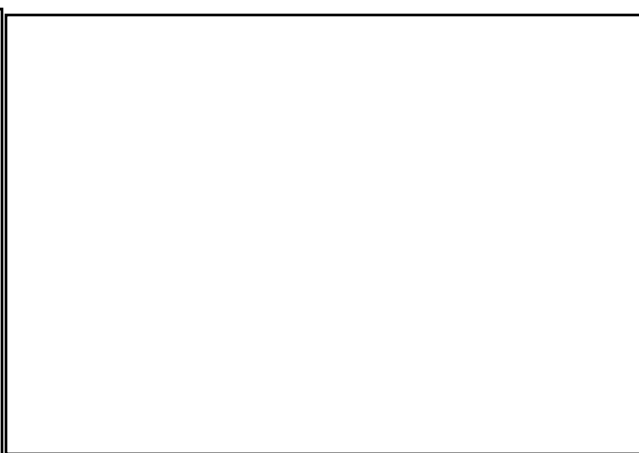


Figure 29 – Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN



Figure 30 – Raimondi (d’après Raphael), *Le Jugement de Pâris*, ca. 1510-1520, gravure, 29,1 x 43,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
© MET



Figure 31 – Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.
© Galleria degli Uffizi.

plutôt un commerce de la chair, plus européen et plus contemporain qu’oriental. *Les Demoiselles des bords de la Seine* (figure 27) annonçaient déjà, sous les tournures très parisiennes, les nombreuses déclinaisons des Vénus vénales qui allaient bientôt envahir le Salon. *L’Origine du monde* est en ce sens prémonitoire même s’il demeure un cas un peu à part, comme l’a été son long camouflage derrière une suite d’écrans. Signalons simplement ici que sa présentation sans retenue d’un fragment de corps dont le point focal est un sexe féminin offert au regard ne peut qu’instituer un rapport paradoxal – pour ne pas dire ironique – avec un titre qui rappelle comment les vieilles symboliques auront désormais peine à s’incarner dans le corps moderne.

La suite de l’histoire appartient à la chronique de l’impressionnisme, un mouvement très ancré dans l’expérience du Paris moderne et de son dynamisme particulier. Curieusement, parmi les premiers tableaux phares du mouvement, on trouve deux nus scandaleux, *Le Déjeuner sur l’herbe* (figure 28) et *l’Olympia* de Manet (figure 29), qui semblent encore s’accrocher à la tradition mais avec l’ambition non négligeable de la revigorer par la franchise du regard. À la grande consternation du peintre lui-même, le projet allait s’avérer impossible et, dans un certain sens, les tableaux devoir leur mauvaise réputation à une sorte de ratage magistral. *Le Déjeuner* est un festin des dieux accueillant de nouveaux commensaux, des proches du peintre qui ont l’air d’étudiants ou d’artistes en goguette se livrant à une partie de jambes en l’air avec des filles de petite vertu. Une certaine solennité de la gestuelle et des postures garde la trace de la source italienne majeure (Raimondi gravant d’après Raphaël) (figure 30) qui en a inspiré la composition; mais elle devient complètement inintelligible dans la présente révision. Le nu du

premier plan, une jeune femme déshabillée à laquelle Victorine Meurent (un modèle que le peintre utilisait beaucoup à l'époque et que les contemporains ont dû reconnaître) prête ses traits, rompt avec la bienséance académique en confrontant le spectateur directement d'un regard dépourvu d'expressivité. Par son intermédiaire, c'est la peinture elle-même, appliquée en aplats de couleur cernés par un contour appuyé qui refuse de faire saillir les volumes, qui souligne avec brutalité le plan du tableau. L'*Olympia* adopte une stratégie semblable. Alors que la mise en scène provient directement de la *Vénus d'Urbino* du Titien (figure 31), la femme allongée qu'incarne à nouveau Victorine est une Vénus vénale, une prostituée de luxe qui attend un client, ce que les spectateurs du Salon semblent avoir eu la plus grande difficulté à reconnaître. Selon T. J. Clark, *Olympia* refusait d'être consommée comme un nu normal, elle refusait d'entrer dans l'Imaginaire.

Elle paraissait se conformer, mais ne se conformait pas. Voici un corps étendu dans la formule classique, singeant la pose de la Vénus du Titien. Le passé et ses formes étaient là, pour être contredits. Il faut qu'ils soient là, pour que la distance entre la tradition et son opposé – appelez-le la *modernité*, peut-être, ou même le Réel, la vraie vérité – soit marquée, figurée dans le tableau lui-même. (Clark 1978 : 147)

Alors que la *Vénus* vénitienne pouvait encore invoquer l'alibi mythologique, feindre une certaine modestie tout en coulant vers le spectateur un regard complice, *Olympia*, dont le nom même évoque au contraire l'aventurière et dont certains attributs (bijoux, mules, chat noir) ont des relents baudelairiens, a le regard froid et confrontationnel, comme le projet moderniste en peinture qu'amorce déjà le traitement du tableau contrastant les plans saturés. Dans ce nu féminin revisité, la société et l'art modernes instaurent leur dialogue sur des ruines : celle des valeurs de l'Ancien Régime et celle du régime artistique qui l'avait appuyé.

Une coquille vidée de ses significations traditionnelles : voilà où se situe le nu féminin au moment où Degas décide de s'y intéresser et de lui assigner une nouvelle fonction. Si certains, tels Monet, Sisley ou Pissarro, vont peu à peu abandonner la figure au profit de la lumière et du paysage, et que d'autres, tel Renoir, vont continuer de voir dans la femme nue l'incarnation de quelque divinité naturelle, Edgar Degas va quant à lui adopter un tout autre parti-pris. L'artiste, qui se considérait davantage comme un réaliste que comme un impressionniste, poursuit la volonté de faire vrai qui avait animé Courbet et Manet et les avait conduits dans des directions bien différentes. Animé d'une sorte de curiosité clinique, Degas va choisir d'explorer l'aspect

mécanique du corps féminin. Nous verrons au chapitre consacré à l'artiste comment ce projet s'inscrit dans l'imaginaire social de son temps et comment il s'appuie sur une manipulation majeure du dispositif spatial propre à la peinture.

3) Virevoltes spatiales

En sculpture, le traitement des figures finit par suivre celui de la peinture, bien que les développements y aient été plus lents et les transgressions plus atténuées qu'en peinture à cause des exigences techniques et du conservatisme esthétique propres au médium. La sculpture, de par sa nature même, est un art figé : ne dit-on pas d'une personne immobile qu'elle est statufiée ? Le médium devait pourtant être considérablement ébranlé par les changements politiques qui marquèrent la première moitié du XIX^e siècle, notamment, avec la sécularisation de l'État, du recul des commandes religieuses. La seule échappatoire était alors le monument funéraire permettant une certaine liberté d'expression (Zuffi 2005 : 151). Mais cette sécularisation aura aussi pour effet d'amener dans le domaine public, via les collections de l'État, tous les trésors gardés par l'Église ; couplé avec les conquêtes napoléoniennes qui pillaient le patrimoine artistique des pays conquis pour le ramener en France, ce phénomène fit de Paris, et notamment du Musée du Louvre, l'un des centres artistiques les plus riches de l'époque (Zuffi 2005 : 151). Le développement des grands musées, qui se voulaient des vitrines exposant la grandeur de l'Empire, eut pour effet de relancer le marché de l'art, particulièrement celui de la sculpture. Alors que le mouvement patriotique insuffle aux institutions l'envie de présenter des œuvres commémoratives à la gloire de la Nation, les commandes privées commencent à se multiplier, les bustes et les petites scènes de genre deviennent à la mode (Zuffi 2005 : 152). Peu à peu l'urbanisation des grandes villes comme Paris (qui sera brillamment illustrée par les travaux du baron Haussmann à partir du milieu du siècle) fait se développer les parcs, les avenues et les places, autant d'endroits qui ne demandent qu'à être ornés de fontaines et de statues.

La sculpture étant d'abord et avant tout l'art de représenter des corps (ce qui devait consacrer sa supériorité par rapport à la peinture, si l'on en croit l'argument du Paragone⁹), on

⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Lauriane Fallay d'Este (1992). *Le Paragone : le parallèle des arts*, Klincksieck : Paris.

ne s'étonnera donc pas d'y voir persister les sujets d'inspiration mythologique. Mais cette source est en train de se tarir. Christiane Dotal, dans son analyse intitulée « Culture et inculture classiques des sculpteurs français dans la seconde moitié du XIX^e siècle » (2008), note ainsi qu'en sculpture, malgré une forte inspiration de l'Antiquité, les artistes avaient tendance à choisir des sujets non conventionnels. L'art classique servait souvent de couverture allégorique aux événements présents, comme nous l'avons vu avec certains tableaux néoclassiques. Mais la référence à l'antique fourmillait aussi de clichés. Si, pour trouver des scènes à illustrer, les sculpteurs étaient naturellement attirés vers Homère ou Ovide, riches en descriptions et donc beaucoup plus aisés à traduire visuellement, ils se rabattaient le plus souvent sur des dictionnaires racontant l'histoire des dieux, ce qui leur permettait de s'affranchir des sources textuelles originales. Il n'y avait pas d'enseignement des humanités à l'Académie et la plupart des sculpteurs étaient issus de la classe moyenne, pas ou peu lettrée, et souffraient d'un grand manque de culture générale. On voit ainsi émerger un certain nombre de figures sculptées qui se veulent des références à l'Antiquité, tels que des faunes, des bacchantes ou des nymphes, mais qui ne proviennent que de l'imagination des artistes. L'engouement pour certains sujets pittoresques, qui ne sont pas sans rappeler le goût du joli dans la peinture néoclassique tardive,

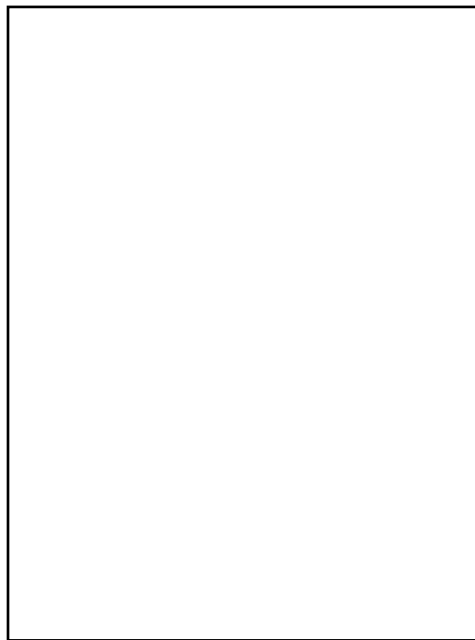


Figure 32 – Rude, *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, dit aussi *L'Enfant à la tortue*, 1833 [plâtre en 1831], marbre, 82 x 88 x 48 cm, Musée du Louvre, Paris.
© Musée du Louvre / Thierry Ollivier.

est également une conséquence de cet état de fait, qui répondait bien à la demande bourgeoise : on voit fleurir au Salon des statues de bergers ou de garçons nus en train de jouer, qui sont des thèmes proches du quotidien mais traités comme s'ils émanaient de la Grèce ou de la Rome anciennes (figure 32) (Dotal 2008 : 156-157).

La relative inculture littéraire des sculpteurs était d'autre part compensée par un accès facilité à l'art du passé, comme nous l'avons précédemment évoqué. La fréquentation des musées parisiens richement fournis en chefs-d'œuvre trouvait son complément dans le séjour italien qu'encourageait la présence de l'Académie de France à Rome. Si, au plan de l'iconographie, cette situation favorisait la persistance de thèmes et de motifs inspirés de l'antique, au niveau formel, il semble que la préférence stylistique en art monumental comme en art décoratif demeurait attachée au baroque. Ainsi, on retrouve dans de nombreux groupes sculptés du XIX^e siècle, et ceci jusqu'à Rodin, une grandiloquence et une agitation que l'on peut faire remonter au Bernin. Le baroque, même adapté avec un certain mauvais goût, semblait pouvoir exprimer des états transitionnels compatibles avec la sensibilité moderne :

Intemporellement, c'est-à-dire pouvant être reconnu à toutes les époques et dans tous les genres de création, le baroque est l'audacieux, le surprenant, le contrasté ou l'incohérent. Il est, en principe du moins, le reflet dans les sensibilités et les



Figure 33 – Rude, *Départ des volontaires de 1792* dit aussi *La Marseillaise*, 1833-1836, haut-relief, 1160 x 600 cm, Arc de Triomphe de l'Étoile, Paris. Creative Commons.

expressions de périodes de transition, de difficultés internes, de remise en cause de valeurs traditionnelles, d'un affleurement de tendances profondes, douloureuses parfois, inquiètes toujours. (Dubois, Lacas et Tapié)

Le baroque est essentiellement mobile, il « interprète l'espace en animant les masses, en suggérant le mouvement, par quoi la lourdeur est évitée, l'ingéniosité cultivée et l'effet obtenu, jusqu'à provoquer la surprise » (Dubois, Lacas et Tapié). Cette attention au mouvement, nous le verrons, sera au cœur de la démarche de Rodin et de Degas qui devront néanmoins en modifier les formules. C'est de toute manière peut-être trop accorder au baroque que de le croire capable d'exprimer pleinement la sensibilité postrévolutionnaire.

Il semble en effet que la rhétorique baroque n'ait pas pleinement répondu au besoin renouvelé d'intensité émotionnelle qui habite cette période. Les premiers signes de changement viennent des Romantiques :

De manière générale, tous ces artistes éprouvent le besoin de revenir à l'expression des sentiments, trop longtemps brimée, d'abord par la grandiloquence du baroque, puis par la rationalité des Lumières, enfin par les canons du néoclassicisme. Aussi les poètes et les artistes cherchent-ils leur inspiration dans la nature et dans l'histoire, laissant affleurer librement les passions amoureuses ou les ardeurs patriotiques, les inquiétudes et les élans de leur âme. (Zuffi 2005 : 154)

Passions amoureuses, ardeurs patriotiques : voilà bien des situations à haute densité affective rompant avec les modes d'expression inspirés de l'antique. Elles aménagent aussi des jeux de rôles distinguant les figures féminines des figures masculines. Sur l'Arc de Triomphe de la Place de l'Étoile, François Rude, qui a bénéficié d'une commande de l'État, réalise *Le Départ des volontaires en 1792* (figure 33), qui salue l'engagement de miliciens se portant à la défense de la Nation ; au-dessus des combattants, une figure de femme grimaçante en bonnet phrygien, allégorie moderne de la Liberté qu'on croit entendre vociférer *La Marseillaise*, donne au groupe son élan directionnel et passionnel. Ces héros modernes encore vêtus et dévêtus à l'antique, que les sculpteurs réalistes vont progressivement remplacer par des individualités moins héroïques en costumes contemporains, demeurent toutefois majoritairement des hommes. Reprenant le flambeau de Rude, Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) se distancie à sa façon de la tradition académique et des formules baroques en intensifiant le modelé de ses figures. « Pour lui, les hésitations de l'artiste sont déjà créatrices ; dans la manipulation de la matière – terre ou plâtre – création et pensée vont de pair, souvent même la création précède la pensée. Cet accent mis



Figure 34 – Carpeaux, *Ugolin et ses fils*, 1865-1867 (original 1857-1861), marbre, 197,5 x 149,9 x 110,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (bronze au Musée d'Orsay, Paris). Public Domain.

sur le « faire » valorisera des techniques, des formes et des styles bannis avant lui » (De Caso). Prestataire du prix de Rome en 1854, il choisit pour son morceau d'envoi un sujet moderne : *Ugolin* (figure 34), tiré de l'*Enfer* de Dante. On trouve ici un exemple de l'attrait que des sources littéraires non classiques vont commencer à exercer sur les sculpteurs. L'artiste s'est appliqué à retranscrire les passions et les émotions profondes de ce père qui sera damné pour avoir dévoré ses enfants. Ugolin se ronge les mains, tiraillé d'angoisse et de douleur, les pieds crispés sur le socle et les lignes du dos tendues à l'extrême (Musée d'Orsay). Le modelé du corps, qui permet une telle expressivité, découle de l'étude attentive de sources à la fois classiques et modernes : le *Laocoon*, évidemment, mais aussi les sculptures de Michel-Ange ou encore le *Radeau de la Méduse* de Géricault, déjà considéré en son temps comme un chef-d'œuvre (Musée d'Orsay). La méthode de Carpeaux va progressivement gagner en amplitude, et inspirer les nouvelles générations de sculpteurs, dont Rodin. Autre artiste qui préfigura les recherches de Rodin et de Degas, Honoré Daumier (1808-1879) fut surtout connu pour sa collaboration à plusieurs journaux satiriques, comme *La Caricature*. Mais il réalise aussi de petits bustes comiques

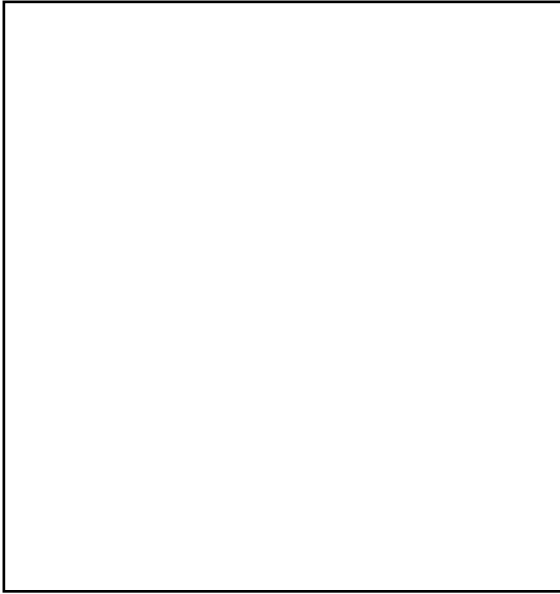


Figure 35 – Daumier, *Hippolyte Abraham-Dubois*, 1833, buste en terre crue peinte, 20,2 x 20,9 x 14,8 cm, Musée d’Orsay, Paris. © Musée d’Orsay / RMN

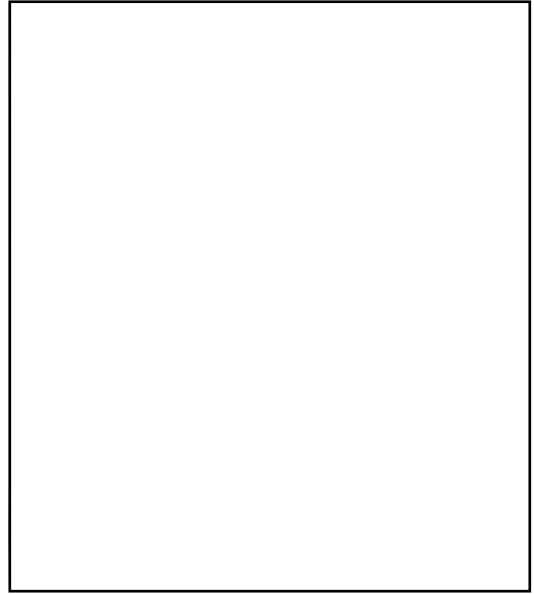


Figure 36 – Daumier, *Laurent Cunin, dit Cunin-Gridaine*, 1833, buste en terre crue peinte, 15,3 x 13,8 x 10,1 cm, Musée d’Orsay, Paris. © Musée d’Orsay / RMN

(conçus au départ pour servir de modèles à ses caricatures lithographiées) montrant les grands personnages de la droite antirépublicaine (figures 35 et 36). Faisant fi des préceptes académiques qui recommandaient de perfectionner les figures jusqu’à ce qu’elles soient lisses comme du verre, il conservait au contraire les petites imperfections, rugosités et autres empâtements qui donnaient du relief à ses statuettes (Zuffi 2005 : 155). Avec lui, les déformations sont associées à une exploration du laid, un laid évoquant une certaine noirceur morale. Le grand style et le beau style empruntés à l’esthétique grecque classique ne suffisent plus : les formes sculptées en excès témoignent d’une intensité expressive inconnue dans l’art traditionnel, incluant l’art baroque.

Dans ce panthéon masculin d’amis et d’ennemis de la patrie, la figure féminine reste d’abord et surtout affectée à l’allégorie. Les commandes publiques, les monuments officiels les favorisent, comme nous l’avons vu avec Rude. Ces figures avaient une visée pédagogique, elles étaient l’incarnation de valeurs importantes pour l’Empire ou la République. Chaque détail était spécialement choisi pour incarner une symbolique précise, suivant le message que l’on voulait faire passer. Très tôt, cependant, les figures féminines sculptées présentent des traits réalistes qui évoquent les femmes contemporaines. Ainsi, le nouvel Opéra Garnier, construit lors des



Figure 37 – Carpeaux, *La Danse*, 1865-1869, pierre d'Echaillon, 420 x 298 x 145 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Thierry Ollivier.

rénovations du baron Haussmann dans les années 1870, sera orné sur sa façade principale de quatre différents groupes sculptés par quatre artistes différents, représentant les quatre grandes catégories artistiques associées à l'opéra : la *Poésie*, de François Jouffroy ; la *Musique instrumentale*, d'Eugène Guillaume ; la *Danse*, de Jean-Baptiste Carpeaux (figure 37) ; et enfin le *Drame lyrique*, de Jean-Joseph Perraud. Le recours au nu féminin dans un monument public posait des problèmes à la moralité bourgeoise. La *Danse* de Carpeaux fit notamment scandale car ses personnages n'évoquaient plus les nus à l'antique. Très réalistes, affichant des minois contemporains, ils paraissaient impudiques dans leur nudité. Un critique de l'époque aurait ainsi dit : « J'ai une femme et des filles passionnées de musique et qui vont souvent à l'Opéra. Cela leur sera impossible désormais, car jamais je ne consentirai à les mener dans un monument dont l'enseigne est celle d'un mauvais lieu » (Ferrier et Monneret 1991 : 635). La remarque fait sourire quand on pense aux mœurs qui prévalaient dans l'arrière-scène de l'Opéra, comme nous le verrons avec Degas.

Les protestations que semble inspirer une sorte de pudibonderie d'époque ne doivent pas masquer le changement de sensibilité qui éloigne de plus en plus le corps féminin sculpté de la beauté classique dont il s'était si longtemps paré et réclamé. Et, avec elle, la source noble d'inspiration justifiant l'allégorie s'est aussi tarie. L'érotisme le plus racoleur et le plus vulgaire tend à se substituer à l'intensité passionnelle dont avaient rêvé les Romantiques pour ranimer la flamme antique : la Vénus vénale commence à se manifester en sculpture. Faisant écho aux scandales provoqués par ses confrères peintres pour le choix de leurs « grandes horizontales », l'artiste Auguste Clésinger (1814-1883) exposa au Salon de 1847 sa *Femme piquée par un serpent* (figure 38). Ce marbre, réalisé pour l'industriel Alfred Mosselman, est le fruit d'un expédient technique qu'on reprochera à Rodin d'avoir aussi utilisé à ses débuts : le plâtre d'origine a été moulé sur le corps de la demi-mondaine Apollonie Sabatier, maîtresse de son commanditaire. Le réalisme cru de cette sculpture dépend aussi de ses suggestions érotiques. Le prétexte dramatique, une blessure fatale causée par un reptile, semble un pâle écho du grand modèle de référence que fut le *Laocoon*. Dans un tout autre ordre d'idées, elle rend explicite ce que pouvaient un peu suggérer les extases mystiques d'une *Sainte Thérèse* du Bernin (1647-



Figure 38 – Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, marbre, 56,5 x 70 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

1652). Le corps de demi-mondaine qu'offre Clésinger à la consommation du public du Salon semble en proie à un plaisir orgasmique plutôt qu'il ne se tord de douleur. Où aller à partir de là ?

Nous aurons l'occasion, au cours des chapitres qui sont consacrés à Degas et à Rodin, de reprendre certains aspects plus spécifiques de cette trajectoire qui mène l'art des grands modèles narratifs traditionnels à des fragments jugés plus expressifs de l'expérience contemporaine. Les figures féminines qui seront pour Degas et Rodin des motifs de prédilection, pour ne pas dire de fascination de plus en plus exclusive, devront trouver leur voie en dehors de leur vocation traditionnelle : celle de personnages justifiés par un récit préexistant et par un idéal de beauté fixé depuis les Anciens. Les deux artistes, après tout, n'ont-ils pas rêvé de s'inscrire dans la continuité de la grande tradition ? Le premier, en restant fidèle à la représentation humaine alors que les peintres de son entourage avaient tendance à la délaisser ; le second, en explorant, par un très long apprentissage, tous les rouages de la statuaire. Comment passer des jeux de rôles, associés à des états de pensée, d'émotions et de sentiments, à des états de corps dont on voudrait encore attendre des significations inouïes ? Comment être de son temps autrement que sur le mode du symptôme, une fatalité qui ferait de vous le simple imagier d'un goût moderne équivalent au goût bourgeois ? C'est ce que nous allons maintenant examiner en suivant les développements particuliers de deux artistes qui, malgré leurs différences, présentaient beaucoup de points communs. Le premier rêva brièvement d'être un peintre d'histoire ; le second conçut une œuvre monumentale à partir d'un monument qui ne vit jamais le jour.

Chapitre II – Edgar Degas

1) Edgar Degas : de l'épisode historique à la tranche de vie contemporaine

a) Scènes classiques et acteurs récalcitrants

Hilaire Germain Edgar de Gas, dit Edgar Degas, est né dans une famille de la haute bourgeoisie parisienne. Son père, Auguste De Gas, était un banquier parisien, tandis que sa mère, Célestine Musson, était une créole américaine dont la famille possédait de nombreuses plantations – de coton notamment – autour de la Nouvelle-Orléans¹⁰. Jouissant d'une jeunesse dorée parmi la fine fleur de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie parisiennes, Edgar grandit dans un milieu privilégié où les arts et les lettres occupent une place de choix. Il entreprend, en 1853, des études de droit afin de se conformer aux ambitions de ses proches qui le voyaient contribuer aux affaires familiales. Mais il abandonne très vite cette voie afin de se consacrer à sa vraie passion : l'art et tout particulièrement le dessin. Degas réussit à convaincre son père, qui le pousse à s'inscrire à l'École des Beaux-Arts. Dans le même temps et pour compléter sa formation, il fréquente l'atelier de Félix Barrias, puis celui de Louis Lamothe, disciple d'Ingres. Lors de leur unique rencontre, ce dernier aurait conseillé à Degas, dans la plus pure tradition académique : « Faites des lignes, beaucoup de lignes, d'après nature ou de mémoire, et vous deviendrez un bon artiste »¹¹. Degas abandonne cependant assez vite la formation de l'École tout en continuant, selon la coutume valorisée à l'époque, à copier les maîtres au Louvre. Entre 1856 et 1859, il effectue un long voyage en Italie, dans sa famille paternelle, périple qui l'initie aux grandes sources canoniques d'inspiration artistique. Il se rend d'abord à Naples, puis à Rome et à Florence, où il recherche le contact des modèles antiques, comme des générations

¹⁰ L'origine de la fortune familiale remonte à l'or du Prince Murat, roi de Naples, dont Hilaire de Gas était l'agent de change. (Fèvre 1949 : 19)

¹¹ Rapporté notamment par JOBERT, Barthélémy (2016). « DEGAS EDGAR – (1834-1917) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edgar-degas/>

d'artistes avant lui. Ses origines familiales, de même que ses liens avec l'Italie, semblaient donc pousser Degas vers une carrière de peintre classique et de praticien du « grand genre » que représentait toujours la peinture d'histoire. Il se préparait à réaliser des œuvres où la figure humaine, sa gestuelle et son expressivité, allaient jouer un rôle de premier plan en donnant une forme visuelle aux grands écrits du passé.

De retour à Paris en 1859, Degas s'installe au pied de la butte Montmartre, dans un quartier d'artistes et d'hommes de lettres qu'il ne quittera plus. L'inspiration qu'il puisera dans le foisonnement social qui caractérise cet environnement suffira à remplir sa vie d'artiste de la maturité jusqu'à la fin ; il y trouvera en effet le décor et les sujets qui vont faire sa réputation de peintre de la vie moderne. Mais il songe pour le moment à tout autre chose. Travaillant à partir de croquis et de notes pris lors de son séjour italien, Degas se lance dans de grandes toiles à prétexte historique, destinées au Salon, qui resteront pour la plupart inachevées. *Sémiramis construisant Babylone* (1861) (figure 39), *Petites filles spartiates provoquant les garçons* (1860-1862) (figure 40) ou encore *Scène de guerre au Moyen-Âge* (figure 41) témoignent bien de cette première ambition. Marqué par sa formation académique, Degas emprunte ses thèmes et ses personnages à un passé reculé, réel ou fictif, qui renvoient d'une manière directe ou indirecte à des sources écrites. Le peintre vise à réaliser, pour reprendre la formulation que son

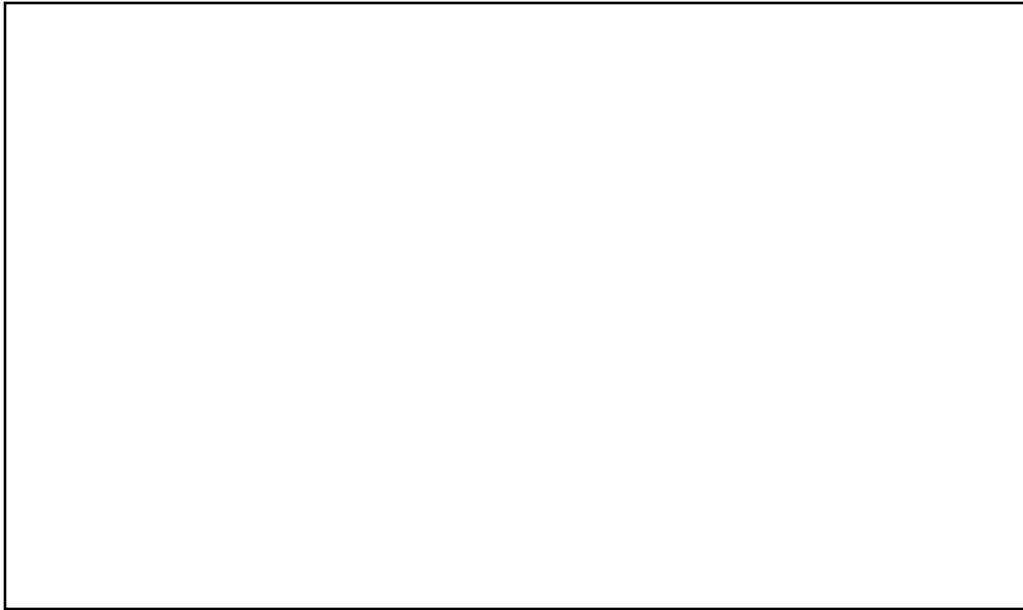


Figure 39 – Degas, *Sémiramis construisant Babylone*, 1861, huile sur toile, 151 x 258 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

contemporain Edmond Duranty avait lui-même empruntée à Eugène Fromentin, des « images textuelles » (Armstrong 1991 : 77). Les nombreuses études et croquis exécutés en préparation des tableaux attestent d'ailleurs de l'attachement de l'artiste à l'impératif de l'*ut pictura poesis*, c'est-à-dire à la recherche, par de nombreux ajustements compositionnels, du moment le plus prégnant d'un récit à condenser visuellement. S'ajoute à cette préoccupation la pratique de travailler les corps nus avant de les revêtir, lorsque le sujet le réclame. C'est ce qui se produit avec *Sémiramis construisant Babylone*.

Sémiramis construisant Babylone présente une disposition en frise (l'une des rares dans l'œuvre de l'artiste), où l'on peut voir la reine assyrienne mythique, vêtue de blanc, contempler l'érection de la merveille du monde antique qu'on lui attribue : la grande cité de Babylone ornée de jardins suspendus. Derrière elle, un groupe de servantes et un cheval tirant un char complètent le cortège. Si les personnages au premier plan sont plus ou moins achevés, le décor en arrière-plan est quant à lui resté à l'état d'esquisse. Le sujet d'une reine fondatrice et bâtisseuse nous est d'abord connu par les écrits de Diodore de Sicile mais rien n'indique que Degas ait emprunté directement à cette source ancienne. Les relais semblent plus contemporains et témoignent de l'engouement généralisé de l'époque du peintre pour l'assyriologie, suite à l'entrée au Louvre d'artéfacts mésopotamiens (Musée d'Orsay 2006). Les détails qui contribuent au vérisme historique de ce tableau, la composition processionnelle, la coiffure de la reine et le motif du char en portent la marque. Cet engouement trouvait aussi des échos dans la littérature et le théâtre du temps et il se peut que l'artiste ait été sensible à quelques mises en scènes de spectacles d'opéra ou de ballet traitant de sujets similaires¹². Le sentiment général de rêverie qui se dégage de cette toile non terminée, consacrée à une héroïne au corps gracile que son vêtement blanc rend un peu fantomatique, n'est pas non plus sans rappeler la sensibilité de Gustave Moreau, que l'artiste avait connu en Italie en 1858 et qui avait été parmi les premiers à l'enjoindre de renouveler les formules classiques.

¹² Le *Portrait de Mlle E[ugénie] F[iocre]* : à propos du ballet *La Source* (1867-1868), présenté le 12 novembre 1866, en est un bon exemple. La technique de création fut la même que pour *Sémiramis* : l'artiste peignit d'abord les corps nus, avant de les vêtir sur la toile ; la figure du cheval fut représentée à partir de l'une de ses premières statuettes de cire. Le choix du sujet annonce les préférences ultérieures de l'artiste pour des moments de détente saisis sur le vif.

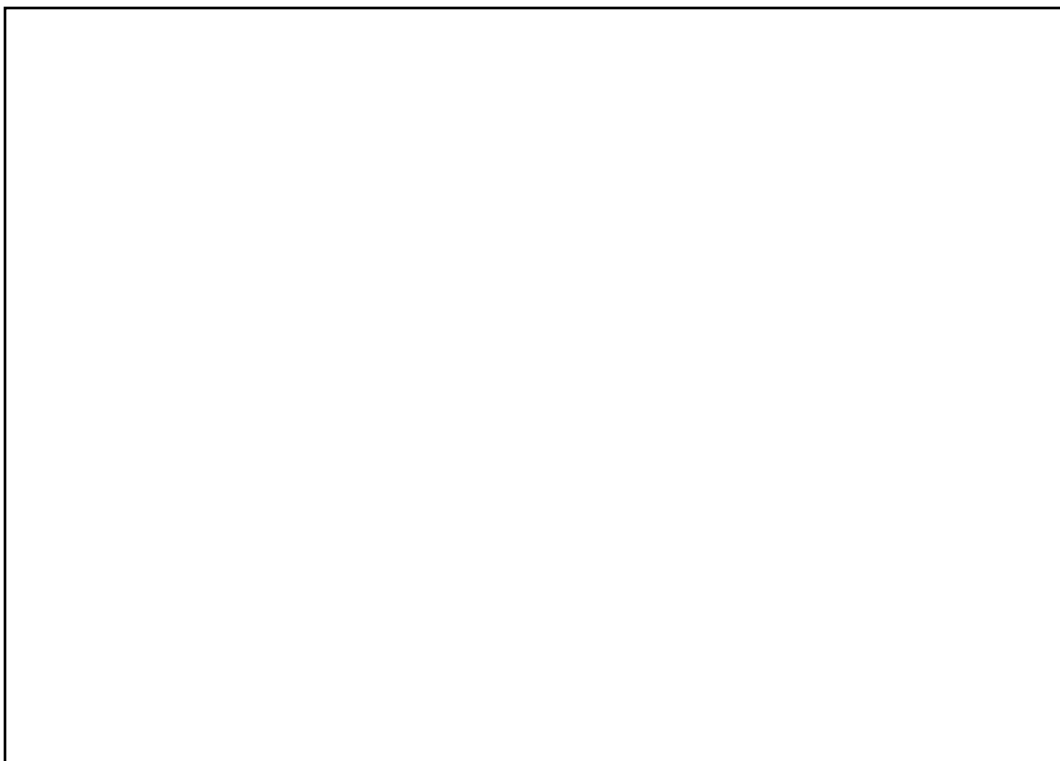


Figure 40 – Degas, *Petites filles spartiates provoquant les garçons*, 1860-1862, 109,5 x 155 cm, The National Gallery, Londres. © The National Gallery, Londres.

Le tableau *Petites filles spartiates provoquant les garçons* (figure 40) retient davantage notre attention parce qu'on peut y suivre le traitement particulier que l'artiste réserve à la figuration du corps humain, complètement ou partiellement dénudé, un traitement qui s'éloigne des formules académiques habituelles. L'œuvre met en scène un groupe de jeunes filles, la taille ceinte de pagnes colorés, semblant lancer un défi à un groupe de jeunes garçons, nus, leur faisant face. Bien que paraissant un peu plus achevée que la toile précédente, *Petites filles ...* contient des passages non résolus. On sait que Degas a fait des dizaines de croquis et huit études différentes pour cette toile (Loyrette 1988 : 99). La version « finale » (celle conservée à la National Gallery de Londres) offre une composition étrangement dépouillée. Rien ne subsiste de l'architecture qui, dans les premières versions, plaçait de manière explicite l'événement dans l'Antiquité grecque¹³; seules les tenues des mères en arrière-plan de même que le titre de l'œuvre donnent une idée de l'époque et du lieu où se déroule l'action. Ce tableau est l'une des premières

¹³ Voir à ce sujet la version du Art Institute of Chicago, abandonnée avant sa complétion, mais ayant conservé son contexte grec : http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/13487?search_no=11&index=94

tentatives de Degas, bien que maladroite et à-demi achevée, d'extraire ses figures des sources textuelles d'où il a pu les tirer. Plusieurs écrits ont été proposés, dont *Les Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque et principalement la *Vie de Lycurgue*, et une source contemporaine, *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de l'abbé Barthélémy, sans qu'aucun n'ait pu faire consensus (Loyrette 1988 : 98). On croit que le peintre a dû s'appuyer sur au moins une source ancienne attestée, étant donné l'éducation classique qu'il a reçue au Lycée Louis-le-Grand. Malgré tout, son adaptation de l'histoire et la signification de la scène restent assez floues. On convient que l'épisode, relativement peu retenu comme sujet académique, renvoie au mode d'éducation particulier à Sparte où filles et garçons étaient soumis aux mêmes entraînements physiques rigoureux. Selon Carol Salus, il s'agirait en fait d'un rituel nuptial, les jeunes filles profitant de la joute athlétique pour se trouver un mari (1985 : 501). Linda Nochlin soutient plutôt que le tableau, en concentrant l'expressivité sur la pure tension physique entre deux groupes de sexes différents, cultive délibérément les ambiguïtés et encourage la polysémie (1986). La sensibilité moderne que Degas semble vouloir ici insuffler à un épisode de la vie antique, sa volonté de procéder « à une « lecture décapante » de l'histoire grecque » (Loyrette 1988 : 100) l'amènent à rejeter l'exotisme et les connotations archéologiques que l'on retrouvait dans ses premières études. À l'instar de ce qui se passait avec *Sémiramis...*, des éléments contemporains viennent perturber les horizons d'attente face à la peinture d'histoire et, dans le présent cas, à l'impératif d'idéalisation qui convient à la représentation classique. Les figures qui, dans les versions préliminaires comme celle de Chicago, conservaient encore des profils et des coiffures « à la grecque », sont en effet dotées des « museaux populaciers » qui révèlent les intérêts du peintre pour une pseudoscience, populaire à son époque et animée de forts préjugés de classe : la physiognomonie, qui prétendait déchiffrer le caractère des individus sur leur apparence¹⁴. Si certains visages demeurent encore à peine esquissés, on voit en effet émerger chez d'autres les traits simiesques qu'on retrouvera dans plusieurs œuvres ultérieures,

¹⁴ Larousse définit ainsi la physiognomonie : « Connaissance de l'homme intérieur par l'observation de l'homme extérieur ». Soit, étude des traits physiques d'un individu pour en déduire sa personnalité. Plus les traits étaient disgracieux (yeux trop petits, trop écartés ou trop rapprochés, front bas, mâchoires trop en avant, nez épaté, etc.), plus on jugeait la personne comme étant peu recommandable, fourbe, mauvaise. Chez les petites gens, du fait de leur faible élévation sociale, on retrouvait souvent ces traits (réels ou imaginaires) pour attester de leur mauvaise vie, de leur fourberie et de leur malhonnêteté. Les imperfections physiques devaient, forcément, dénoter les imperfections de l'âme.

notamment dans la *Petite danseuse de quatorze ans* (1879-1881) (figure 61). La jeune fille qui tend le bras, au centre, a des traits beaucoup plus bouffis qu'elle ne les avait antérieurement. La fille au pagne noir, tout à gauche, possède également un visage moins harmonieux : sourcils épais, menton enfoncé et légèrement en galoche, petit front, en somme des attributs assez « négatifs » pour une scène inspirée de l'antique. Les garçons ne sont pas épargnés non plus. Des visages qui demeureraient presque tous cachés ou illisibles dans la version de Chicago ont maintenant des traits qui s'affichent : mâchoires très arrondies, presque prognathes, fronts bas, nez épatés ; un d'entre eux, à quatre pattes sur le sol, a l'air d'un animal.

Ce tableau pourrait, de plus, être une réponse à une représentation, visuelle celle-là, beaucoup plus contemporaine : le célèbre *Serment des Horaces* (1786) (figure 8) de Jacques-Louis David. Degas tenterait ainsi de réviser radicalement une œuvre qu'on considérerait au XIX^e siècle comme une tentative réussie de renouvellement de la peinture d'histoire. S'il reprend à son prédécesseur, avec la même composition en frise, la polarisation des sexes séparés par un grand espace vide, le peintre procède néanmoins à des changements significatifs. La caractérisation conventionnelle d'un élément masculin actif (c'est-à-dire un actant doté d'agentivité historique) et d'un élément féminin passif, polarisation que David avait conservée, est ici transformée avec le renversement de la position des groupes et de l'ordre de lecture du tableau : ce sont les filles qui sont actives, tendues, tandis que les garçons ont des poses plus relâchées et paraissent plus passifs. Norma Broude, pour qui ce renversement serait entièrement voulu, croit que cette toile marque le début d'une véritable rébellion contre le modèle néoclassique, dont David était considéré le point culminant (1988 : 647). Une autre prise de distance face à la peinture d'histoire émane aussi du choix du sujet. David cherchait encore à subsumer, dans une image unique, un moment historiquement fondateur : le conflit sanglant qui, en déchirant deux familles, avait opposé deux villes et assuré le triomphe de Rome. Degas, plutôt qu'à la dramatisation d'un quelconque récit, semble ici sollicité par la pure tension physique résultant d'un simple rituel gymnaste.

Quelques années plus tard, le peintre exécute encore un tableau sur un thème ancien qu'il expose au Salon de 1865, *Scène de guerre au Moyen-Âge* (figure 41). Cette représentation de violence soldatesque s'inscrit dans une longue lignée de sujets prisés par la tradition, dont Rubens et Delacroix ont donné des exemples célèbres. Degas se souvient d'ailleurs de ce dernier dans *La Fille de Jephté* (1859-61), un autre tableau d'inspiration historique qui semble lui avoir

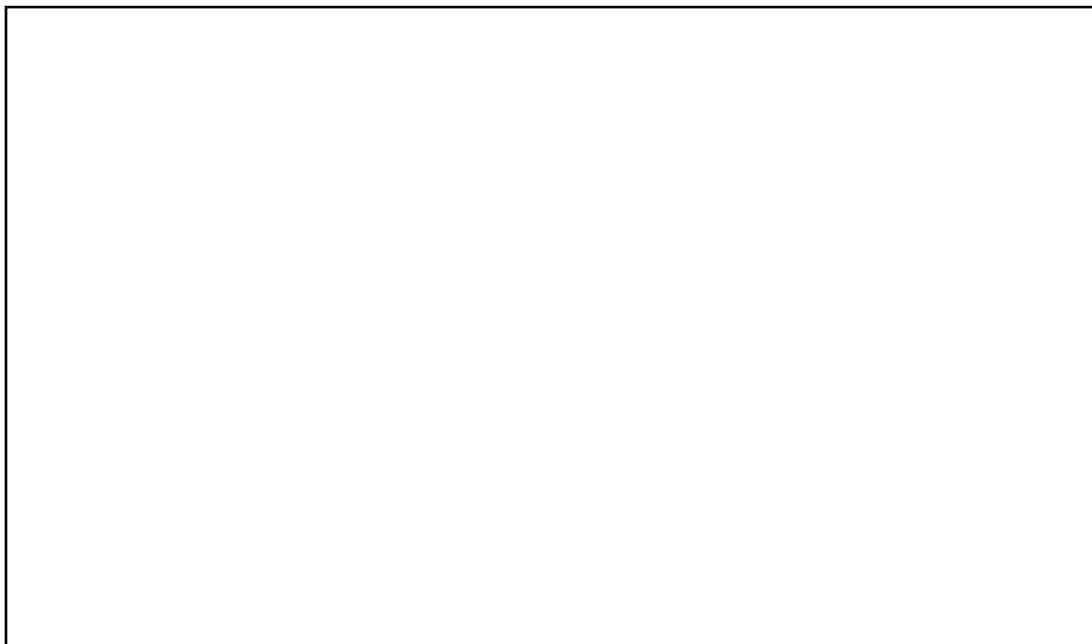


Figure 41 – Degas, *Scène de guerre au Moyen-Âge*, c. 1865, peinture à l’huile et à l’essence sur papier marouflé sur toile, 83,5 x 148,5 cm, Musée d’Orsay, Paris. © Musée d’Orsay / RMN

causé des problèmes. *Scène de guerre...* fut aussi parfois nommé, apparemment à tort, *Les Malheurs de la Ville d’Orléans*, une allusion à la cruauté des soldats de l’Union envers les femmes de la Louisiane où, nous l’avons signalé, résidait une partie de la famille Degas. Selon Hélène Adhémar (1967), cette erreur d’interprétation serait due à des notes peu faciles à déchiffrer recueillies dans un carnet de l’artiste. Henri Loyrette signale aussi qu’un autre titre, *Archers et jeunes filles (Scène de la Guerre de Cent ans)*, désignait le tableau lors de l’inventaire précédant la grande vente d’atelier de 1919. Degas aurait peut-être lui-même sciemment donné à sa toile un titre vague, pour se détacher d’un événement spécifique et se concentrer sur la variété et l’expressivité des attitudes. Les détails susceptibles d’ancrer la scène dans un moment et dans un lieu précis sont en effet inconsistants. Les cavaliers, dont la tournure évoque plutôt la Renaissance que le Moyen-Âge, semblent davantage équipés pour une chasse à courre que pour la bataille et l’on s’explique mal la nudité des femmes autrement que par le désir de signifier leur vulnérabilité. Ces nus sentent aussi le carnet d’esquisse, comme si Degas avait pris prétexte d’une scène de massacre pour tourmenter lui-même les corps en leur imposant des attitudes extrêmes. Parmi les nombreux dessins préparatoires pour cette œuvre, un grand nombre fut en effet consacré à ces études de nus dont certaines, affichant l’air fatigué ou ennuyé des

modèles astreints à de longues séances de pose, ne furent pas retenues pour le tableau. Les figures féminines de *Scène de guerre...* semblent avoir été pensées individuellement et l'ensemble de la composition, étalé en largeur, paraît un peu déconnecté ; ce qui n'est pas sans évoquer la révision que Puvis de Chavannes, avec ses arrangements en frise, était lui-même en train d'imposer aux schémas compositionnels classiques. On peut rappeler ici que Degas avait copié *L'Enlèvement des Sabines* (1637-1638) de Nicolas Poussin conservé au Musée du Louvre et qu'il en avait sans doute admiré le foisonnement et la concentration dramatique à laquelle il décide pourtant ici de renoncer.

La prise de distance thématique et compositionnelle que Degas tente d'effectuer par rapport au traitement habituel d'un sujet de rapt ou de massacre, donne une résonnance toute particulière à sa façon d'aborder, dans la distribution et dans le positionnement des figures, les rapports entre les sexes. Elle s'ajoute à la liste des dérogations qui marquent ses premières tentatives de renouveler le genre historique. Dans *Sémiramis...*, l'un de ses premiers tableaux publics, l'artiste avait choisi de décliner l'histoire au féminin, même si cette histoire relevait largement du mythe. *Petites filles spartiates...* prend prétexte d'une pratique pédagogique inusitée dans le monde antique pour conférer à l'élément féminin une attitude agressive qui ne correspond ni à au traitement des sujets grecs par la tradition ni à la conception que le XIX^e siècle se faisait du sexe faible. Dans *Scène de guerre au Moyen-Âge*, Degas semble au contraire revenir à un rapport plus convenu entre un pôle masculin dominant et un pôle féminin dominé ; mais l'étrange dislocation compositionnelle accompagnant le flou délibéré du sujet et l'éloignement de toute source textuelle fait émerger dans la représentation les conditions ayant présidé à sa production, ce qui annonce déjà la problématique de la maturité. Eunice Lipton voit dans cette période d'irrésolution qui caractérise la tentative de l'artiste d'aborder le genre historique pour le renouveler autre chose que la simple contestation des modèles académiques ; elle marquerait la recherche d'un sens autre, plus adapté à l'expérience et à la sensibilité modernes : « *[b]ecause of the soothing horizontal format, the implied promise of endless continuum, and the lack of integration with the background, the structure carries utopian connotations* » (1988 [1986] : 30). Ce sens utopique devra obligatoirement passer par une exploration et une reformulation des identités de genre.

b) Confronter son époque : la tentation du drame bourgeois

Progressivement, Degas va délaisser les évocations d'un passé plus ou moins lointain qui constituent l'essence même du genre historique. À l'instar de ce qu'avaient déjà tenté avant lui des peintres réalistes comme Courbet, il semble vouloir écrire des histoires de son temps, ce qui l'amène sur le terrain du drame bourgeois plutôt que sur celui de la grande tragédie. C'est ce qui se produit avec *Intérieur*, dit aussi *Le Viol* (1868-1869)¹⁵ (figure 42), où une scène un peu énigmatique se déroule dans un décor contemporain : une petite chambre sobre mais plutôt cossue, aux murs couverts de papier peint fleuri, meublée d'un lit, d'une table sur laquelle est posée une boîte à ouvrage ouverte, d'une commode, d'une chaise et d'un grand miroir. La seule source de lumière est une lampe posée dans le fond de la pièce. L'artiste adopte ici une stratégie inverse par rapport à ce qui se produisait dans les tableaux précédents où l'arrière-scène se trouvait frappée d'indéfinition. La manœuvre consistant à cumuler les détails pour bien lier les personnages à leur contexte correspond tout à fait à l'esthétique réaliste qui se développe à la



Figure 42 – Degas, *Intérieur* dit aussi *Le Viol*, 1868-1869, huile sur toile, 81,3 x 114,3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia © Philadelphia Museum of Art

¹⁵Armstrong note cependant que le tableau fut retravaillé dans les années 1890 (1991 : 99).

même époque dans le roman. Les protagonistes sont aussi des contemporains. Le vêtement blanc que porte la femme prostrée à gauche et qui laisse une épaule à découvert est de toute évidence une sorte de chemise. Il est ici moins question de nudité que de déshabillé, ce que confirment d'autres détails. Un corset gît à terre et on croit apercevoir le reste des vêtements roulés en boule au pied du lit. L'homme, qui porte gilet et redingote, est habillé en bourgeois. Sa posture contraste avec celle de la femme. Il se tient droit, les jambes écartées et les mains dans les poches et semble fixer sa compagne dans une attitude plutôt menaçante ; à moins que cet effet ne résulte du simple contraste des postures et de la zone d'ombre qui entoure sa silhouette. Cette œuvre a été présentée par l'artiste comme un « tableau de genre »¹⁶, ce qui appelle une forme de lisibilité conforme à son régime particulier de visibilité. Rien n'est cependant moins assuré et ce que raconte ce tableau n'est pas clair.

Comme dans *Scène de guerre...*, l'incertitude plane en effet sur le véritable sujet de cette toile. Loyrette, dans le catalogue *Degas*, mentionne que le titre original de l'œuvre, lorsque le peintre l'a déposée chez Durand-Ruel le 15 juin 1905, était *Intérieur* (1988 : 144). Cependant, il cite aussi Lemoisne (en 1912) et Rouart, lesquels maintiennent que Degas lui aurait donné le nom de *Viol* (Loyrette 1988 : 144) qui lui est resté. On sait, grâce aux nombreux croquis réalisés par l'artiste, que les personnages furent travaillés séparément avant d'être réunis dans la composition, ce qui se pratiquait aussi couramment dans l'exécution des grands tableaux d'histoire. Ici, cependant, le processus a entraîné un effet de cassure, qui touche à la fois la composition (les personnages sont placés à des pôles opposés, hors du centre de la toile) et l'expressivité de l'œuvre, qui repose sur une forte tension psychologique dont on voudrait bien fixer le sens. D'où le besoin d'identifier les sources possibles du tableau. À l'instar de ce qui se passait avec les œuvres historiques, *Intérieur* évoque encore un certain nombre d'écrits et d'images qui pourraient l'avoir influencé. Si l'on excepte l'allusion possible au tableau de David intitulé *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (1789) à cause de la nature morte trônant au centre de la représentation (nous reviendrons sur sa possible interprétation), une différence importante marque le réseau de ces sources qui s'étale dans la synchronie plutôt que dans la diachronie. La volonté d'un artiste d'inscrire ses sujets dans la contemporanéité le

¹⁶ DEGAS, Edgar (1945). *Lettres*, Paris : Ed. M. Guérin, p. 255. Aussi, Poujaud, Letter to Marcel Guérin, July 11, 1936 (REFF, Theodore (1972). « Degas's "Tableau de genre" », *The Art Bulletin*, Vol. 54, No. 3, September 1972, p.316-337, voir note de bas de page 9).

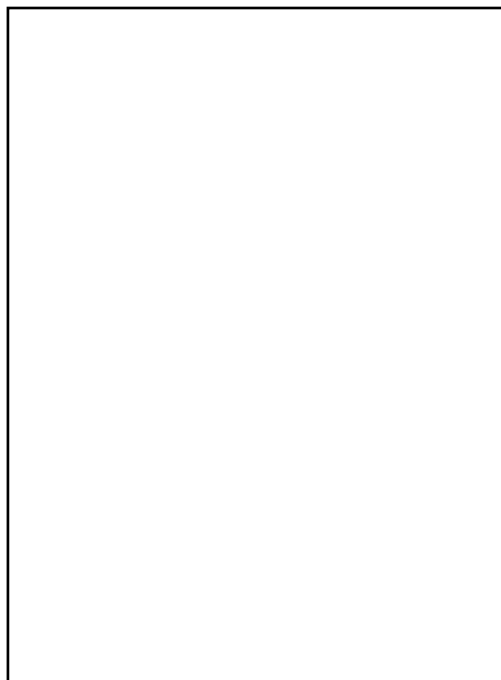


Figure 43 – Gavarni, *Les Lorettes*, planche 5, publiée le 2 octobre 1841 dans *Le Charivari*, lithographie, 35 x 26,5 cm, Stadtmuseum, Offenbach. © Stadtmuseum

portera par exemple, à l'instar de Courbet marquant son intérêt pour les gravures populaires, à s'inspirer non pas des chefs-d'œuvre du passé qu'il faut émuler mais des images de reproduction mécanique en train d'envahir les médiums à grande diffusion, revues et journaux où des illustrateurs comme Constantin Guys ou Paul Gavarni se taillent une solide réputation de chroniqueurs de la vie moderne. C'est ce dernier que Félix Krämer propose comme source possible d'*Intérieur*, un tableau qu'il juge atypique dans la production de Degas. L'auteur se base notamment sur la série dite des *Lorettes*¹⁷, publiée entre 1841 et 1843 dans *Le Charivari*, un magazine satirique que le peintre affectionnait (Krämer 2007 : 324). Une des planches en particulier (figure 43) rappelle fortement selon lui la composition de *Viol*, saisie sous un autre angle. Une femme s'y présente assise sur le sol, les épaules dénudées par sa robe tombante, un jeu de cartes étalé devant elle ; un homme se tient derrière et l'observe, appuyé contre une porte, les mains dans les poches et les jambes écartées. Le décor rappelle aussi à Krämer celui du tableau de Degas. Le titre et le contexte de cette série de lithographies désignent clairement cette

¹⁷ « Lorette » était l'un des noms que l'on donnait aux prostituées des rues de la capitale, un certain nombre d'entre elles résidant dans le quartier de Notre-Dame-de-Lorette.

femme comme une prostituée et l'homme est probablement un client. Krämer renvoie à un ouvrage de Maurice Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, pour lequel Gavarni a fait de nombreuses vignettes, signalant que les lorettes avaient souvent très peu de possessions, mais qu'un nécessaire à couture leur était indispensable pour prendre soin de leur apparence qui constituait leur principale source de revenus. On voit quel détail iconographique supporte ici l'argument de Krämer qui considère les deux représentations sous l'angle d'un viol, même si ce dernier n'est pas non plus explicite chez Gavarni. L'auteur se montre aussi peu sensible à une différence significative dans l'ameublement du lieu : les lorettes vivaient le plus souvent dans de petits hôtels miteux, les propriétaires refusant de leur louer un logement (Krämer 2007 : 325) ; or *Intérieur* présente, dans un espace relativement spacieux, certains objets qu'on suppose de qualité comme le guéridon, le miroir et le linteau de cheminée. En bout de piste, il faut conclure que la comparaison entre les deux œuvres, au premier abord séduisante à cause de la similitude dans la composition et dans les attitudes des personnages, ne fournit pas la clé de l'œuvre de Degas.

En contrepartie, plusieurs sources textuelles contemporaines ont été sollicitées pour *Intérieur*, dont Loyrette fait l'inventaire dans le catalogue Degas. Rivière a proposé *Les Combats de Françoise Du Quesnoy* d'Edmond Duranty, publié en 1873 ; Adhémar y voit plutôt une scène tirée de *Madeleine Féral* (1868) d'Émile Zola alors que Reff reconnaît un passage de *Thérèse Raquin* (1867) du même auteur comme la source plus plausible de l'œuvre. De ces trois ouvrages, tous des romans contemporains de l'artiste parus en feuilletons dans des journaux, Loyrette préfère retenir la suggestion de Theodore Reff. La scène à laquelle il fait référence est celle de la nuit de noces de Thérèse avec son second mari, Laurent. Le conjoint, en entrant dans la pièce, s'appuie sur la porte, un peu gêné ; l'épousée, assise près du feu, a décoré la chambre en attendant son mari et, son corsage ayant glissé, son épaule se trouve dénudée. Cette scène, si elle présente des similarités avec le tableau de Degas, ne peut cependant pas être, elle non plus, la source principale de l'œuvre ; la chambre, bien que propre, ne donne aucun indice qu'il s'agit d'une scène nuptiale, avec les vêtements éparpillés sur le sol et surtout la boîte à ouvrage ouverte sur la table. Pour Loyrette, il semble que cet objet, placé stratégiquement au centre de la composition et violemment éclairé, pourrait être la clef de l'œuvre : « il n'est pas, depuis la *Cruche cassée* de Greuze, de symbole plus signifiant d'une virginité rompue que cette cassette béante dont la lampe dévoile crûment l'intimité rose » (1988 : 146). Tout comme l'avait fait le

tableau de David, *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (1789), l'aura de violence et de tension sexuelle présente dans la pièce se sera une fois de plus matérialisée dans une nature morte. Peut-être ... mais force est de constater qu'aucune interprétation ne semble épuiser la signification d'une œuvre qui essaie cependant de nous convaincre qu'elle veut raconter quelque chose. Carol Armstrong s'est attaquée au cœur du problème. En cherchant des sources possibles à la démarche singulière de Degas, elle aborde de plein fouet la question de la narrativité.

Selon l'historienne américaine, ce tableau « *has acquired exaggerated narrative significance* », particulièrement avec les plus récentes analyses qui ont tenté d'en forcer le secret : une narrativité signifiante selon elle impossible à atteindre (Armstrong 1991 : 95). Renvoyant à *La Nouvelle Peinture* (1876), l'important essai où le critique Edmond Duranty définit l'esthétique réaliste moderne comme une recherche du fragment (physionomie, posture, tournure) révélateur, elle en conclut qu'une telle approche finit par mettre à mal tout projet de renouveler le grand sujet et d'arriver à la composition unifiée (Armstrong 1991 : 125). L'auteure établit un lien entre la réticence particulière d'*Intérieur* et les peintures de genre hollandaises du XVII^e siècle que l'on peut placer à l'origine du projet réaliste ; ces tableaux possèdent selon elle « *a fascination for subtle, conflicted gestures and enigmatic expressions, [and] for physiognomies hovering at the very edge of illegibility* » (Armstrong 1991 : 88). Les personnages d'*Intérieur* ne manquent pas non plus de traits qu'on voudrait lisibles :

[O]n the one hand, aggression, anger, lust, seen in the brooding gaze, the dark, vaguely rodent-like facial features, and the splayed legs of the male figure; on the other hand, vulnerability, victimization, dejection, rejection, seen in the turned back, the nape of the neck, and the listless, drooping arms of the female figure. (Armstrong 1991 : 95)

Cependant, les incertitudes demeurent. Où sommes-nous ? Un hôtel, un meublé, un appartement ? L'homme vient-il d'entrer dans la chambre, ou est-il prêt à partir ? Pourquoi la jeune femme est-elle déshabillée et prostrée ? A-t-elle été violée ? À quoi rime cette tension palpable entre les deux personnages ? Frustration, désenchantement, dérangement pré ou post-coïtal ? S'agit-il d'un couple ? d'étrangers ? d'un maître et de sa servante ?¹⁸ « *Ultimately, however, all that one may be sure of is the latent violence and the probably sexual nature of the relationship between the two figures; beyond that, it is a picture which requires a caption in*

¹⁸ Krämer 2007, p.323

order to be read » (Armstrong 1991 : 96) ; légende que, justement, l'artiste s'est plu à ne pas nous donner. Chaque indice que l'on croit pouvoir arracher à la toile ne fait donc qu'en renforcer l'opacité ; les clefs qui nous permettraient de décoder la scène semblent à portée de main, mais elles se dérobent lorsque nous pensons pouvoir les saisir.

John House, dans son article « Degas' 'Tableaux de Genre' »¹⁹ (1991), signale une autre œuvre dont l'intentionnalité pourrait être rapprochée de celle d'*Intérieur* : il s'agit de *Bouderie* (figure 44). L'auteur insiste sur le fait que les deux tableaux, qui peuvent sembler anodins au premier abord, constituent un point tournant dans l'œuvre de Degas ; en voulant raconter la vie moderne au lieu d'évoquer le passé, ils aboutissent à une remise en question totale des normes académiques en matière de récit. House cite Castagnary, un critique du Salon associé au courant réaliste, qui insiste sur la nécessité de bien camper les personnages d'un tableau : « *Like characters in a comedy, so in a painting each figure must be in its place, must play its part, and so contribute to the expression of the general idea* »²⁰ (1991 : 82). *Bouderie* nous montre, comme *Intérieur*, un couple qui s'ignore ; la femme, sur la gauche, est appuyée lourdement au dos d'un fauteuil et regarde le spectateur, tandis que l'homme, sur la droite, est assis derrière son bureau, les bras croisés ; il consulte des papiers en détournant sa tête de la femme. La pièce est entièrement lambrissée ; on aperçoit un petit comptoir dont la fenêtre est rabattue, un grand tableau représentant une scène hippique et une étagère en hauteur où sont classées des pochettes à documents. House y voit autant d'indices pointant vers les paris équestres, un univers familier à Degas qui fréquente les champs de course (1991 : 83). Mais une fois cette hypothèse émise et le décor posé pour la tranche de vie moderne, on se rend compte à quel point la composition est singulière. Déjà, le cadrage resserré préfigure le style qui va caractériser le Degas de la maturité et créer un effet de saisie sur le vif si caractéristique de sa manière. Il permet par contre d'accentuer la rupture de communication entre les deux personnages, comme si l'homme et la femme ne se trouvaient pas dans la même pièce. La tension entre les deux protagonistes évoque une distanciation physique *et* psychologique presque palpable, phénomène plutôt inédit dans la

¹⁹ Dans KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (ed.) (1991). *Dealing with Degas – Representations of Women and the Politics of Vision*, New York : Universe, p.80-94.

²⁰ Dans CASTAGNARY, Jules-Antoine (1892). *Salons. Tome Ier, 1857-1870*, Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle, p.365. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k550068/f401.image.r=CASTAGNARY,+Jules-Antoine.langFR>



Figure 44 – Degas, *Bouderie*, c. 1870, huile sur toile, 32,4 x 46,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.

tradition : « *The bodily rhetoric of traditional history painting has been interrupted and quite literally replaced by the mutely descriptive surfaces and spaces of genre painting* » (Armstrong 1991 : 98). On peut voir dans cette stratégie une manière inédite de reprendre autrement la polarisation des rôles féminins et masculins qui préoccupe le peintre depuis le début de sa carrière. Et de se rapprocher d'autres modèles que celui de David. En choisissant de communiquer avec l'extérieur du tableau, un mode d'adresse qui rappelle celui de Victorine Meurent dans le *Déjeuner sur l'herbe* (figure 28) ou dans l'*Olympia* de Manet (figure 29), Degas pourrait en effet avoir voulu rendre hommage à un devancier qui tentait, comme lui, de moderniser les vieilles formules d'École. Ce dispositif introduit un élément de rupture important dans la mesure où il évoque, en rendant le modèle présent au peintre et au spectateur, les conditions de production de l'œuvre. *Bouderie* confie d'ailleurs à des amis du peintre, Emma Dobigny et Edmond Duranty, le rôle de figurants dans son énigmatique scène de bureau.

Les dessins préparatoires de l'œuvre, assez nombreux, montrent en outre que la composition a été simplifiée sciemment par l'artiste, non sans malice : originellement, l'opposition entre les figures était beaucoup plus marquée, la femme affichant une pose plus dramatique, son visage plus visible et son épaule découverte dévoilant un sein renforçant l'idée

de l'agression physique présente dans *Le Viol. Bouderie* n'aurait donc pas rompu tout lien avec un texte source. Le tableau appellerait tout simplement une lecture plus à la portée du spectateur parce qu'elle ne nécessite aucune érudition classique. Mais les clefs pour accéder à la signification de l'œuvre lui sont refusées, comme elles l'étaient en bout de piste pour *Intérieur*. John House, Carol Armstrong et Susan Sidlauskas²¹ n'avaient d'ailleurs trouvé aucune source littéraire satisfaisante pour justifier *Intérieur*. Peut-être Degas s'est-il inspiré des romans réalistes publiés à l'époque, sans pour autant en choisir un comme source principale ? Le peintre a préféré brouiller les pistes, rajouter des éléments à sa composition pour créer une scène à la signification floue. House est ainsi amené à conclure :

... as we have seen, Degas' pictures reject the legibility and coherence of plot on which Zola's novels [...] depend. In a sense these vivid but illegible images are a declaration of the difference of painting from literature. In later years, Degas often reiterated his scorn for the uses that littérateurs made of painting, and his belief in the power of images without words. (1991 : 90).

De même Armstrong :

Degas seems to have underlined the essential antitextuality of the modern-life genre image – its difference from the tradition of textual painting. He seems to have pointed to the fact that the requirements of history painting could not be applied to modern-life imagery, nor could the same demands of readability and textuality be met by it, or the physiognomics of modernity and modern painting ever really be a physiognomics of direct, single-meaning readability. (Armstrong 1991 : 98)

Avec *Bouderie*, la composition met d'autre part en place le dispositif d'effraction (cette situation a été saisie sur le vif par une instance devant le tableau) qui, en instaurant un rapport dialogique avec le peintre-spectateur, met un terme au récit à la troisième personne (voici ce que racontent ces acteurs de ce drame bourgeois) que la scène de genre tendait à maintenir. Degas va nous entraîner avec lui dans les coulisses de la vie moderne.

²¹ HOUSE, John (1992). « Degas' Tableau de Genre », Kendall, Richard et Griselda Pollock. *Dealing with Degas. Representation of Women and the Politics of Vision*, London : Pandora Press, p. 80-94 ; ARMSTRONG, Carol (1985). « Degas and the Female Body », Suleiman, Susan Rubin et coll. *The Female Body in the Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge : Harvard University Press, p. 225-230 ; ARMSTRONG, Carol (1991). *Odd Man Out : Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago : University of Chicago Press, p. 94-100 ; SIDLAUSKAS, Susan (1993). « Resisting Narrative : the Problem of Edgar Degas's Interior », *The Art Bulletin*, vol. 75, December 1993, p. 671-696 ; SIDLAUSKAS, Susan (2000). *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge, New York : Cambridge University Press.

2) Les coups d'œil en coulisses

a) Corps féminins au travail

Les tentatives de Degas d'approcher la vie moderne par le biais du drame bourgeois vont vite faire place à de tout autres manœuvres qui commencent déjà à se dessiner avec *Bouderie* : ce n'est pas par des mises en récit, des confrontations entre protagonistes que vont le mieux s'exprimer, pour le peintre, la sensibilité et la sociabilité de l'époque mais par des saisies furtives de moments et d'attitudes croqués sur le vif... ou présentés comme tels. Degas n'est plus, métaphoriquement, un spectateur de théâtre ayant troqué l'événement historique pour la péripétie domestique. Il assume désormais le rôle d'un flâneur à l'affût de ce que la vie parisienne a à lui offrir de plus intéressant et de plus typique. Ce changement a comme conséquence de rendre caduque, inopérante, la recherche de textes sources, de mises en récit dont le tableau constituerait un prélèvement ou une condensation. Des auteurs comme Carol Armstrong (1991) ont noté que ce changement important dans l'organisation de l'image repose sur le pivotement du dispositif par lequel le peintre faisait s'opposer, dans l'espace de représentation, les personnages masculins et les personnages féminins ; un dispositif que Degas avait tenté de moderniser en l'exacerbant et en le polarisant, comme nous venons de le voir. Le pôle masculin se trouve maintenant projeté hors du cadre, dans l'espace où le spectateur est appelé à accompagner le peintre circulant dans les rues de Paris et fréquentant ses lieux de spectacle. Derrière le plan du tableau, la scène est désormais presque exclusivement occupée par des personnages féminins captés « dans tous leurs états », ce qui va de plus en plus signifier, pour le peintre, des états de corps plutôt que des états d'âme. Ce détail est capital pour comprendre le traitement que l'artiste va désormais réserver à la figure. Prenant appui sur la primauté accordée, par l'esthétique réaliste, aux allures et aux postures exprimant le mieux la sensibilité du temps, Degas se concentre en effet sur une gestuelle qui ressemble de plus en plus à un programme de gymnastique plutôt qu'à un répertoire de poses dramatiques destiné à l'expression des idées, des sentiments et des passions. Ce virage est étroitement associé à la nature des sujets que l'artiste prélève dans le tissu social du Paris haussmannien.

Il faut rappeler ici à quel point les premiers mouvements d'avant-garde ont été sensibles à ce que Guy Debord a nommé, pour caractériser le contexte où règnent les conditions modernes de production, *La Société du spectacle* (1992 [1967]). L'art de Degas, comme celui des Impressionnistes, a en effet pratiquement ignoré les lieux de contrôle politique et économique du nouveau régime bourgeois pour s'intéresser à ses occupations frivoles : dynamique des grands boulevards, des parcs publics et des salles de spectacle. La sociabilité qui s'y déploie est particulièrement composite et mouvante dans la mesure où elle semble favoriser le brassage des classes, un brassage sans danger puisqu'il s'effectue à l'abri des poussées de révolte urbaine. (Clark 1985). Les premiers thèmes que Degas va développer sont néanmoins accordés à sa position sociale : les champs de courses et l'Opéra de la rue Le Peletier demeurent en effet des endroits prisés par l'aristocratie et la haute bourgeoisie, même s'ils sont en voie de démocratisation et, pour cette raison même, selon certains jugements de l'époque, en voie de dégradation (Lipton 1988 : 73-74). Après les jockeys, les danseuses annoncent les séries que Degas va désormais consacrer aux professionnelles du loisir et aux travailleuses du linge et de la mode. Chez ces femmes, une gestuelle peu familière à la rhétorique académique indique la recherche de la performance physique plutôt que l'expressivité personnelle. Nous l'avons signalé, les figures représentées seront désormais réticentes à toute mise en récit : non seulement parce que leur gestuelle est associée à un travail lui imposant un caractère répétitif, mais aussi parce qu'elle est saisie par un regard clinique intéressé à la singularité et à l'excentricité des postures. À cause du changement dans le dispositif de l'image, les tensions entre les sexes, bien que toujours présentes, deviennent cependant plus subtiles et nécessitent une lecture attentive. Un examen des tableaux et de pastels consacrés aux danseuses va nous permettre d'analyser comment fonctionne cette nouvelle économie des corps.

La représentation de l'univers du ballet est centrale dans l'œuvre de Degas : le catalogue raisonné de Paul-André Lemoine dénombre plus de 600 œuvres (toiles, dessins, monographies, sculptures, ...) sur le sujet (Lipton 1986 : 73). Degas y perfectionne des stratégies qu'il avait déjà utilisées pour ses champs de courses, stratégies qui vont devenir indissociables de ses saisies de la vie moderne et les libérer de la contrainte du récit : 1) un désintérêt pour le spectacle en tant que tel et pour ce qu'il peut avoir à raconter, une préoccupation qui, dans les tableaux néoclassiques, avait entraîné l'équivalence entre l'espace du tableau et l'espace scénique en tant que tel ; et 2) une utilisation systématique des cadrages hors normes, ayant pour effet de tronquer les éléments retenus et même de les réduire à des fragments. L'une de ses premières toiles s'intéressant à une représentation de ballet, *L'Orchestre de l'Opéra* (1868-1869) (figure 45), est révélatrice à cet égard dans la mesure où elle détourne déjà les yeux du spectacle de ballet proprement dit pour s'intéresser à la fosse d'orchestre, où l'artiste a disséminé quelques portraits de musiciens amis de sa famille. Les danseuses, sur la scène, se résument à des corps

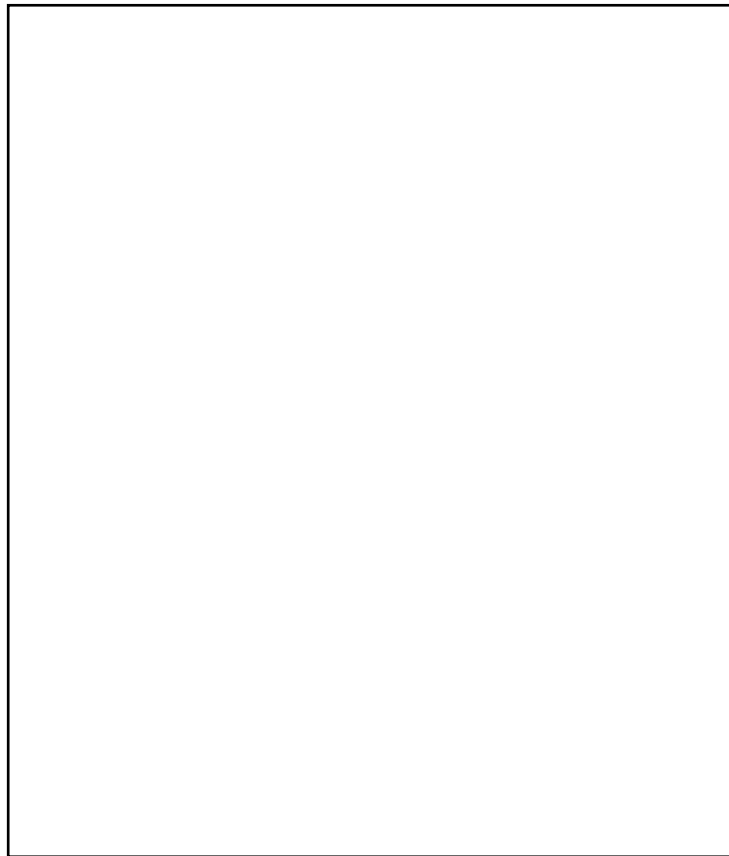


Figure 45 – Degas, *L'Orchestre de l'Opéra*, 1868-1869, huile sur toile, 56,5 x 45 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

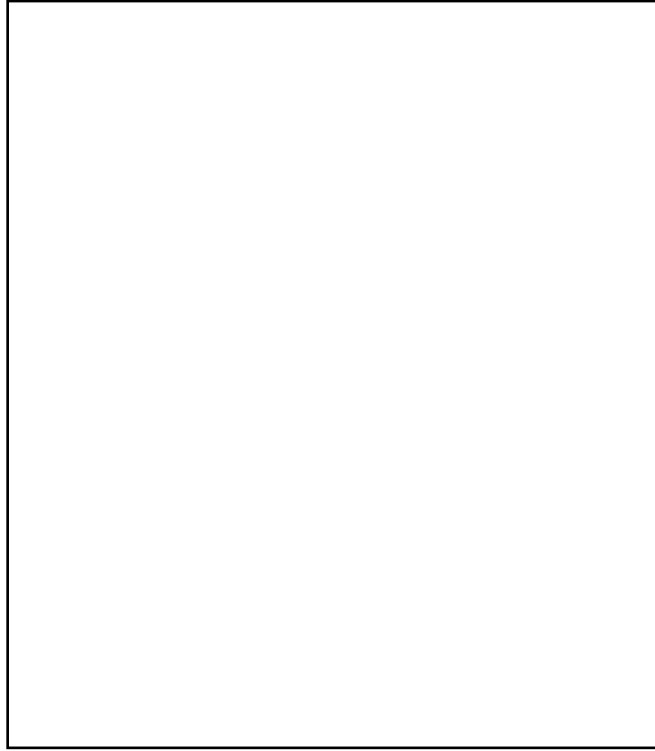


Figure 46 – Degas, *La Classe de Danse*, 1873-1876, huile sur toile, 85 x 75 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN

tronqués dont il reste un jeu de jambes distribuées en frise dans la partie supérieure du tableau. La notice du catalogue *Degas* nous fait réaliser que ce type de décapitation symbolique n'a pu s'obtenir que par une forme plus concrète de violence, l'artiste ayant découpé sa toile originale pour mettre sa fosse d'orchestre au centre de l'attention du spectateur (Musée d'Orsay 2006).

Les séries consacrées au ballet vont cependant et très rapidement ramener les danseuses au premier plan tout en peaufinant les stratégies compositionnelles que nous venons d'invoquer. Degas va continuer d'afficher une nette préférence pour les « à-côtés » du spectacle, privilégiant les lieux et les moments situés en marge de l'exécution publique du ballet : salles de classes, d'exercices et d'examens, coulisses et portants, loges et balcons. Ces déplacements du centre d'intérêt n'ont pas seulement un effet déstructurant sur l'armature classique de la représentation et sur sa capacité à raconter. Ils débouchent sur d'importantes considérations sociales et introduisent, avec l'exacerbation du point de vue intrusif, l'énonciation visuelle de rapports de pouvoir. Eunice Lipton est l'une des auteures à s'être intéressée à la signification sociale de cette circulation d'arrière-scène à laquelle nous donnent accès les images de Degas. Les coulisses de l'Opéra constituaient à l'époque une sorte de chasse gardée pour les membres du

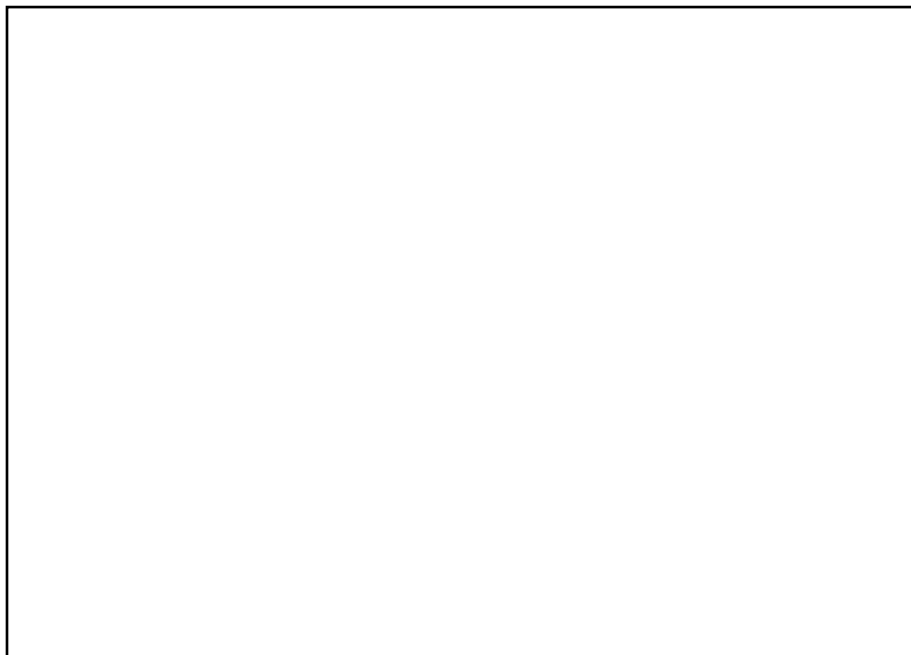


Figure 47 – Degas, *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*, 1872, huile sur toile, 32,7 x 46,3 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.

Jockey Club, des aristocrates et des grands bourgeois associés à l'élevage des chevaux et aux champs de courses ; admis dans l'intimité des danseuses, ils s'en faisaient volontiers les protecteurs. Degas, qui ne fait pas lui-même partie de cette coterie et qui avouera n'avoir jamais assisté à un examen de danse, jouit cependant en tant qu'artiste d'une certaine liberté d'accès lui permettant au moins d'enregistrer les lieux, d'observer des danseuses au travail et d'en utiliser comme modèles dans son atelier. Nous reviendrons plus loin sur le type d'interaction assez complexe entre les femmes en représentation et le visiteur des coulisses qu'instaure le dispositif mis en place par Degas. Rappelons simplement ici ce que nous avons déjà énoncé plus haut, pour bien marquer la distance qu'instaurent les nouvelles séries par rapport aux expériences du peintre avec le tableau d'histoire et le drame bourgeois : la tension physique et psychologique entre un pôle féminin et un pôle masculin qui constituait la dynamique un peu particulière de ses premiers essais vient ici de pivoter à quatre-vingt-dix degrés, l'élément masculin se trouvant expulsé de l'espace de représentation pour se retrouver devant le plan, dans le lieu occupé par le peintre relayé par le spectateur.

Dans l'ensemble, la longue suite de tableaux et de pastels consacrés aux danseuses évolue d'une approche plus naturaliste, embrassant un espace ouvert qui permet de détailler les éléments du contexte, vers une approche plus synthétique et plus abstraite ; celle-ci correspond

tantôt à un rétrécissement drastique du champ de vision et au rapprochement par rapport à des sujets qui deviennent de plus en plus fragmentés, tantôt à un aménagement en largeur qui disperse les motifs en arabesques décoratives dans un espace de plus en plus indifférencié. La *Classe de Danse* (figure 46) est typique des premières séries. On y voit de jeunes ballerines écouter les instructions d'un vieux maître de danse. Si le point de vue reste ouvert, embrasant une grande partie de la pièce, on remarque que l'artiste a choisi une approche de biais qui décentre la composition et coupe certains motifs, comme le piano à queue sur la gauche. Le sujet de la classe de danse, qui présente en fait une séance de répétition apparemment non contraignante, empêche toute forme de concentration dramatique autour d'un centre d'intérêt comme l'aurait voulu la tradition. Le thème retenu nous amène en effet dans un monde de dispersion où les individualités ont tendance à s'ignorer, les corps étant tout entiers occupés à éprouver leurs capacités et leurs limites physiques. Le même effet s'était fait sentir dans un tableau antérieur, *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* (figure 47) ; les ballerines se trouvant tout à droite observent quelque chose ou quelqu'un par-delà le bord de la toile, et une porte entr'ouverte sur la gauche montre une jeune fille s'éloignant dans le couloir, ne laissant voir que sa jambe et un bout de tutu. Sur le mur du fond légèrement en oblique, une arche bordée de pilastres encadre un autre espace liminal occupé par des danseuses qui pourrait n'être qu'un reflet au miroir de la pièce principale. Tout cela peut donner l'impression qu'il y a plus à voir que ce que le peintre met sous nos yeux, mais ces coulisses et ces percées ne recèlent aucun mystère : elles sont ce qu'elles sont, des espaces de circulation pour des corps à l'entraînement professionnel.

Très vite, cependant, on observe un resserrement dans les cadrages. Dans la *Classe de danse* (figure 46), par exemple, l'angle choisi par l'artiste entraîne une scission oblique inusitée de l'espace qui nous donne à voir la longueur de la pièce, mais seulement une petite partie de sa largeur. Les danseuses s'y distribuent selon une longue chaîne rythmique, depuis les figures au premier plan qui nous tournent le dos et initient un mouvement accéléré du regard vers le fond de la salle. L'effet général est encore un effet de dispersion, plusieurs danseuses étant présentées au repos ou ajustant leur tenue. La bordure inférieure et les bords latéraux du cadre coupent systématiquement les figures représentées, ce qui nous fait supposer qu'une partie du groupe de danseuses nous est caché. Richard Kendall, dans « *Signs and non-signs: Degas' changing strategies of representation* » (1991), interroge la signification de ce changement de cadrage



Figure 48 – Degas, *La Classe de danse*, 1871, huile sur bois, 19,7 x 27 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.



Figure 49 – Degas, *Groupe de danseuses*, 1898, huile sur papier marouflé sur toile, 46 x 61,2 cm, Scottish National Gallery, Edimbourg. Creative Commons.

dont les contemporains de l'artiste avaient déjà repéré les principales caractéristiques : compositions peu usuelles, asymétriques, espaces tronqués et goût pour les postures étranges, mettant tout cela sur le compte d'une nouvelle sensibilité artistique (Kendall 1991 : 186). Kendall y voit à l'œuvre un détachement progressif de la réalité à travers un processus de dépersonnalisation. Dans les premiers tableaux consacrés au thème des danseuses comme dans cette *Classe de danse* de 1871 (figure 48), le décor était encore parfaitement défini : la porte entrouverte, les miroirs, les barres, tout était précisément peint. Le violoniste adossé au piano, ainsi que les objets dispersés au premier plan (l'étui du violon, le chapeau avec la partition, l'arrosoir), étaient saisis avec une grande profusion de détails. De plus, chacune des neuf ballerines affichait une pose, une coiffure et des traits différents de ceux des autres, et paraissait occuper un espace précis. Si l'on compare avec une toile beaucoup plus tardive intitulée *Un groupe de danseuses* (figure 49), qui présente exactement le même sujet mais avec un cadrage beaucoup plus resserré, les différences sont marquantes. Tout d'abord, le point de vue choisi a pratiquement oblitéré le décor ; il ne reste qu'un bout du miroir pour situer la scène. Tous les autres éléments du contexte ont été enlevés. Les visages sont inexistantes, les traits n'ayant même pas été esquissés, les costumes très peu détaillés ; on ne distingue qu'une sorte de flou global dont les contours ont été soulignés par un trait noir. Gustave Geffroy, un contemporain de l'artiste, attribuait ce changement à un désintérêt progressif à l'égard du sujet. Selon son opinion, Degas était un scientifique qui observait les femmes dans un but artistique plutôt

qu'erotique²². Kendall nous signale cependant que cette stratégie ne peut pas se résumer à la recherche d'une approche plus désintéressée, destinée à exalter, avec une saisie plus analytique du mouvement de la danse, les moyens plastiques les mieux adaptés à son exploitation (comprendre ici une surface répondant à une double dynamique : celle de la danse et celle du geste de l'artiste qui l'inscrit sur la surface). La dépersonnalisation à laquelle se livre Degas pour arriver à ce résultat quasi abstrait n'est pas selon lui innocente de considérations de genre : « *by removing the definitive signs of their individuality, Degas has turned his models into representations of their sex rather than particular idiosyncratic human beings* » (Kendall 1991 : 192).

La dernière remarque nous amène à nous arrêter sur la signification sociale de cette circulation de coulisses qu'aménagent pour nous les cadrages de Degas. Les danseuses faisaient, dans la société du temps, l'objet de nombreuses convoitises, entre autres parce qu'elles portaient des tenues suggérant le déshabillé. À une époque où l'on considérait comme osé le dévoilement d'une cheville, les corsages échancrés et les tutus courts révélant des jambes moulées dans des collants ne se laissaient pas facilement sublimer en pure expérience esthétique. D'autant plus qu'à l'époque de Degas, on assistait à un certain déclin de la grande tradition romantique du ballet. À l'Opéra, le physique des danseuses, plutôt que leur talent, était reconnu pour constituer l'attrait principal des représentations de danse. La ballerine n'était pas vue comme exerçant un art ni un métier, seules sa grâce et sa beauté transparaissaient : « la ballerine ne travaille pas, elle divertit » (Parent 2009 : 105)²³. Comme le rapporte Eunice Lipton, « *[e]verything related to the dance was for the show, even the dancers. Their talent was less important than their looks, and everyone knew it* » (1986: 79). Le jeune âge des recrues de même que les faibles revenus attachés à l'appartenance au corps de ballet pouvaient encourager la recherche de « commanditaires », ces abonnés issus des classes privilégiées qui hantaient les arrières-scènes et les loges avec la complicité de l'établissement et même, parfois, des mères de danseuses. Les

²² Cité par Heather Dawkins dans « Managing Degas », in Kendall & Pollock 1991, *op. cit.* p.141 : « *Very simply, Geffroy constructs Degas as 'scientific man' facing reality without preconceptions and attempting to transcribe it [...]. [He] thus introduces the famous and voyeuristic dynamics of viewing so taken for granted in the literature but in the context of a detached and sexually disinterested gaze [...].* »

²³ Marie-Josée Parent s'appuie ici sur Linda Nochlin, « Nineteenth Century Representations of Women », in Linda Nochlin et Joelle Bolloch, *Women in the 19th century: Categories and Contradictions*, New York, The New Press, 1997, p. 14.

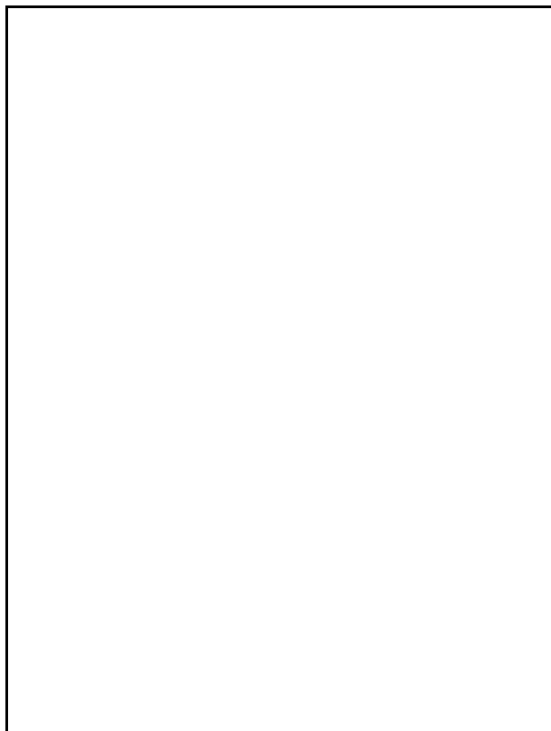


Figure 50 – Degas, *Pauline et Virginie bavardant avec des admirateurs*, c.1880-1883, monotype, 21,5 x 16,1 cm, Harvard Art Museum, Cambridge.
© President and Fellows of Harvard College.

ballerines avaient ainsi la réputation d'être des filles de mauvaise vie, bien que ce n'ait pas été toujours le cas puisqu'elles appartenaient souvent à la couche inférieure de la classe moyenne et qu'elles n'avaient pas forcément besoin de se prostituer pour vivre. Les mères des jeunes danseuses les accompagnaient aux répétitions et aux représentations pour leur servir de chaperons, pas nécessairement pour les vendre, comme on aimait se le figurer dans l'imaginaire du temps. L'opinion publique avait en effet des danseuses une vision plutôt crue, peut-être par mécanisme de défense contre l'émancipation que pouvait apporter aux femmes leur accès au travail. Lipton rapporte à ce sujet le témoignage d'une ancienne danseuse : « *As soon as she [a dancer] enters the Opéra her destiny as a whore is sealed ; there she will be a high class whore.* »²⁴

²⁴ GUEST, Ivor (1953). *The Ballet of the Second Empire*, London : A. and C. Black, 1:15-16. Et COQUIOT, Gustave (1924). : *Degas*, Paris : Librairie Ollendorff, p.73, cité par Eunice LIPTON (1986), *Looking into Degas. Uneasy images of women and modern life*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, p.79.



Figure 51 – Degas, *Ballet*, dit aussi *L'Étoile*, 1876-1877, pastel sur monotype, 58,4 x 42 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.



Figure 52 – Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, huile mélangée avec de la térébenthine, traces d'aquarelle et de pastel sur un dessin à la plume et à l'encre sur papier vélin crème, collé sur bristol et monté sur toile, 54,3 x 73 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain.

Il est significatif que l'une et l'autre de ces possibilités aient été captées par Degas qui semble avoir voulu s'ériger en témoin neutre des mœurs de son temps. Il a notamment illustré en monotypes le roman de son ami Ludovic Halévy, *La Famille Cardinal*, racontant sur le mode du feuilleton la vie de deux sœurs, danseuses à l'Opéra, et de leurs parents ; *Pauline et Virginie bavardant avec des admirateurs* (figure 50), par exemple, nous montre les deux danseuses entourées par quatre abonnés, et on entrevoit la silhouette de la mère courroucée au bout du couloir. L'intrigue d'Halévy était l'excuse parfaite pour mettre en scène ces tractations de coulisses, animant la vie nocturne parisienne²⁵. Cependant, comme nous allons le voir, Degas a rarement été aussi explicite que dans cette série de gravures. Il a préféré plutôt traiter l'économie du désir propre aux milieux du spectacle comme quelque chose de profondément instable, l'inscrivant dans son œuvre selon une double stratégie de résistance : la première concerne le mode d'apparition des figures masculines dans l'espace des danseuses ; la seconde correspond

²⁵ Ces dessins ne seront cependant pas sélectionnés par Halévy, qui jugeait que les abonnés lui ressemblaient trop ; Parry Janis lui donne raison en affirmant que plusieurs des hommes en noir dans les monotypes de la *Famille Cardinal* sont des portraits d'Halévy (1968 : xxii).

au rapport ambigu qu'elles entretiennent avec le regardeur masculin intrusif, ce peintre/spectateur dont Degas a inscrit la présence dans la structure même de ses représentations. Les cadrages et les points de vue excentriques qui caractérisent le style de la maturité vont jouer ici un rôle capital.

Les figures masculines font partie du contexte des danseuses et une approche nourrie de naturalisme ne peut pas les ignorer. Les premières séries consacrées au ballet, notamment celles qui se présentent comme des classes et des examens, laissent en effet place aux professeurs et aux musiciens répétiteurs. Le mode de composition oblique retenu par l'artiste leur refuse cependant une position dominante dans l'image. Déjà, la dispersion des danseuses et la relative inattention de celles que l'artiste saisit au repos les placent hors du contrôle du maître de ballet qu'on reconnaît à son bâton ; le personnage est d'autant moins menaçant qu'il est souvent âgé²⁶ et qu'on a parfois peine à repérer dans l'enchevêtrement général des corps. Quant aux abonnés, dont les noires silhouettes tranchent par rapport au chromatisme relevé des costumes et des décors de scène, ils apparaissent le plus souvent comme des spectateurs dissimulés dans l'ombre ou carrément tronqués, certains se résumant à une paire de jambes dépassant des portants ou des décors (figure 51). Le caractère menaçant qu'auraient pu leur conférer leurs redingotes sombres et leur position de voyeurs embusqués – dans *Répétition d'un ballet sur la scène* (figure 52), les deux têtes de contrebasses au premier plan sont des symboles clairement phalliques évoquant l'érotisme sous-jacent porté par les deux figures masculines avachies dans des sièges tout à droite du tableau – se trouve ainsi atténué par leur marginalisation iconographique et formelle²⁷.

Peu à peu, ces protagonistes masculins disparaissent des séries pour laisser la place aux seules figures féminines, des figures en apparence libérées de cette tension érotique sous-jacente. Nous avons pourtant signalé que celle-ci se trouvait simplement déplacée, puisque les danseuses n'en sont pas moins soumises à un maître du regard, le peintre/spectateur jouissant d'un accès privilégié à leur intimité par le truchement d'un point de vue intrusif. Mais Degas va, ici encore, contrer les dispositifs érotiques habituels. Pour s'en persuader, on n'a qu'à consulter le catalogue de la peinture orientaliste et les scénarios voyeuristes élaborés par des

²⁶ Il s'agit souvent de Jules Perrot, un vieux maître de danse, que Degas a rencontré à l'Opéra de la rue Le Peletier. (Lipton 1988 : 98 ; Druick & Zegers in Loyrette 1988 : 234).

²⁷ Eugenia Parry Janis estime pour sa part qu'ils sont le résultat d'une curiosité persistante et d'une fascination de l'artiste pour les femmes, qui se projette alors dans ces silhouettes sombres (1968 : xxviii).



Figure 53 – Edgar Degas, *Danseuses bleues*, vers 1890, huile sur toile, 85,3 x 75,3 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.

scènes de harem représentant la quintessence même des espaces interdits rendus accessibles par une fantasmagorie imagée (figures 20 et 21). Au lieu de livrer, au profit de regardeurs concupiscent que feignent d'ignorer les odalisques, alors qu'elles déploient à leur intention leur nudités indolentes et richement parées, les danseuses de Degas ne jouent pas le jeu de la séduction. Absorbées par leur tâche, elles ne s'intéressent pas à celui qui les observe, ce qui désamorce la charge érotique dont elles pourraient être investies. Montrées la plupart du temps en train de répéter, elles ne sont plus les créatures éthérées et gracieuses que l'on allait admirer sur la scène du Palais Garnier. Leurs corps énoncent l'effort et la fatigue. Les points de vue excentriques choisis par l'artiste les présentent en plus dans des raccourcis inélégants, affichant des poses un peu grotesques qui trahissent leur humanité et même, pour certains critiques du temps, leur animalité, ce qui a valu à Degas l'accusation de misogynie²⁸. Pour Deborah Bershad, le regard étant le symbole du pouvoir masculin, les danseuses, en refusant de s'y soumettre,

²⁸ J.-K. Huysmans initia cette critique, suivi par Paul Valéry. « *He could see no other motivation for this iconoclasm than a personal desire on the artist's part to "humiliate" and "debase" his subjects. Degas, he maintained, had "brought an attentive cruelty and a patient hatred to bear upon his studies of nudes."* » (Huysmans cité par Broude 1977 : 95).

s'affranchissent du rôle d'objet sexualisé qu'on imposait habituellement aux femmes ; elles s'affirment comme sujets plutôt que comme de simples objets de représentation, ce qui devait à l'époque faire scandale et les rendre répugnantes pour certains (1991 : 99). Heather Dawkins va dans la même direction en citant Edward Snow : « *What these canvasses witness is not misogyny but its poignant, complex inverse : the artist's need to absent himself from the scene constituted by his gaze, his attempt to come to terms with sexual desire by transforming it, through art, into a reparative impulse.* »²⁹ Selon cette auteure, qui s'est appuyée sur le témoignage d'Alice Michel, une ancienne modèle de Degas se plaignant des exigences du peintre en matière de poses, le rejet du regard remonterait à la dynamique de l'atelier. Les postures qui semblent parfois déstructurées émanent d'un artiste qui, fasciné qu'il est par la figure féminine, choisit de poser sur celle-ci un regard scrutateur et froid, animé d'une curiosité quasi scientifique, ce qui portera Carol Armstrong, dans *Odd Man Out*, à qualifier de dispositif célibataire le rapport particulier qu'instaure l'artiste avec les corps féminins en représentation.

Toute cette dynamique, on l'aura compris, va entraîner le désintérêt progressif de l'artiste à l'égard des détails contextuels. À partir des années 1880, et mettant à profit ses resserrements de cadrages, Degas va se consacrer exclusivement au traitement de la figure de la danseuse dont la dépersonnalisation et la fragmentation continuent cependant de s'accroître. *Danseuses bleues* (figure 53) nous montre ainsi un groupe de ballerines de plus en plus « génériques » (et pas seulement « *gender specific* ») dans la mesure où nous ne pouvons plus clairement situer leur activité. Au vu du fond coloré, on peut émettre l'hypothèse qu'elles sont proches de la scène et de ses décors bariolés. Les vagues figures en costume orange, en arrière-plan, et les mouvements des jeunes femmes (se recoiffant, ajustant leurs tutus) peuvent faire penser qu'elles se trouvent en coulisses, juste sur le point de faire leur entrée devant le public. Dans ces séries tardives, un autre phénomène intervient qui, en confirmant la modernité de Degas, va causer une ultime tension entre un contenu de représentation de plus en plus évanescant et un plan de représentation où, cette fois-ci, c'est le travail de l'artiste qui vient se superposer à celui de la danseuse.

²⁹ SNOW, Edward (1979). *A Study of Vermeer*, University of California Press, p.24, cité par Heather DAWKINS, « Managing Degas », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (1992), *Dealing with Degas : Representations of Women and the Politics of Vision*, London : Harper Collins Publishers, p.138-139.

b) Corps propres, corps sales

Les scènes de ballet sur lesquelles nous venons de nous attarder nous donnent une bonne idée des processus de « dénarrativisation » qui caractérisent la pratique de Degas et conditionnent son approche non conventionnelle des corps féminins, des corps reliés au monde du spectacle, les artistes de cirque et de cafés-concerts venant rejoindre ici les ballerines. Mais le peintre s'est aussi intéressé à d'autres figures de femmes dont la subsistance dépendait d'un fort investissement physique, des travailleuses que leur métier exposait à l'espace urbain. Comme nous l'avons évoqué précédemment, au XIX^e siècle il était d'usage que les femmes de la bourgeoisie et de l'aristocratie restent chez elles, à s'occuper de leur famille et de leur personnel de maison. Il en allait tout autrement pour les femmes du peuple, ces dernières devant assurer, autant que leurs maris et parfois même leurs enfants, les revenus du ménage. Ces femmes d'origine modeste exerçaient le plus souvent des métiers mal rémunérés, en lien avec le service domestique (nourrices et bonnes d'enfants) ou avec l'entretien du foyer (blanchisseuses, repasseuses). Les blanchisseuses parcouraient les rues de Paris, entraient dans les logis pour cueillir le linge sale, puis le rapportaient une fois lavé et repassé. Elles circulaient donc constamment sans escorte ni chaperon et pouvaient se placer dans des situations compromettantes. Le simple fait que leur travail ait exigé des déplacements en ville les rendait suspectes de promiscuité sexuelle. Dans les lavoirs, qui occupaient des rez-de-chaussée aux fenêtres grandes ouvertes, les blanchisseuses en chemise s'exposaient pour leur part au regard de passants. Les conditions de travail y étaient particulièrement difficiles, exigeant une immersion de dix à quinze heures dans l'humidité et la chaleur intenses dégagées par les bassins et par les poêles à chauffer les fers. Plusieurs femmes développaient des problèmes pulmonaires et la dépendance à l'alcool était fréquente (Lipton 1988 : 130). Le travail mal payé forçait nombre d'entre elles à se prostituer pour survivre, ce qui confirmait les préjugés entretenus par la bourgeoisie à l'égard des classes laborieuses en général³⁰. Selon Eunice Lipton, ces préjugés « *neutralized middle-class fear and guilt toward workers, and it rationalized exploitation* »

³⁰ À ce sujet, consulter l'ouvrage de Louis Chevalier (1978). *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris : Le Livre de Poche [1958].

(Lipton 1988 : 132). En les jugeant immorales, on pouvait légitimement les blâmer ; elles méritaient leur sort.

À l'instar de ce qui se passait avec les danseuses, le peintre porte sur ces travailleuses une sorte de regard clinique qui contribue à les déssexualiser. Eunice Lipton a repéré plusieurs représentations populaires de ces femmes associées aux métiers du linge (gravures, calendriers, cartes postales) que l'on présente le plus souvent avec des physiques agréables et des attitudes aguichantes ; certaines photographies de repasseuses à moitié dénudées faisaient même office de publicité pour des prostituées (figures 54 et 55). Les blanchisseuses et les repasseuses de Degas sont pour leur part tout entières absorbées par leur tâche et n'affichent aucune complaisance envers un quelconque admirateur. Comme à son habitude, l'artiste s'est intéressé à leurs états de corps, aux gestes liés à la compétence du métier, à leur caractère astreignant et répétitif et à la condition de fatigue qu'ils devaient engendrer. Ses femmes ne sont ni malades, ni faibles, cependant. Si, dans un tableau intitulé *Les Repasseuses* (figure 56), une d'entre elles tient une bouteille de vin à la main, tout en s'étirant et en baillant, l'alcoolisme est ici traité non

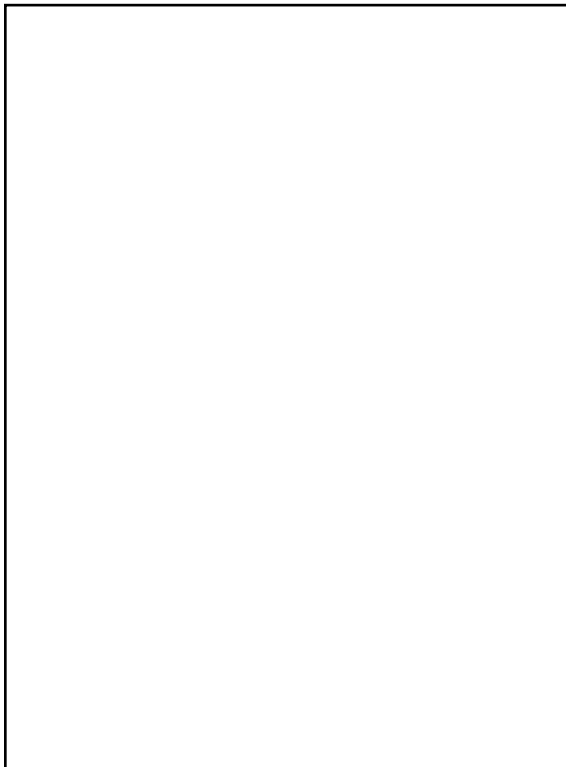


Figure 54 – Anonyme, *La Repasseuse*, 1837. « Mon mouchoir m'étouffait, voyez je suis en nage. Il n'est rien d'échauffant comme le repassage ». © Eunice Lipton 1988.



Figure 55 – Anonyme, *Repasseuse*, c. 1875, photographie. © Eunice Lipton 1988.

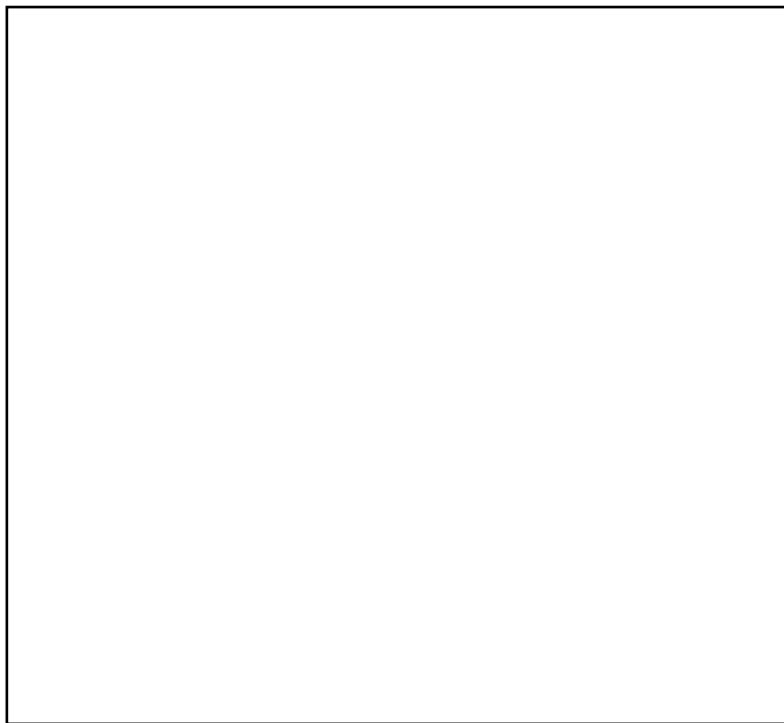


Figure 56 – Degas, *Les repasseuses*, 1884-1886, huile sur toile, 76 x 81,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.
© Musée d'Orsay / RMN / Hervé Lewandoski.

pas en problème sociétal, comme dans *L'Assommoir* (1877) de Zola, mais plutôt comme un fait social (Lipton 1988 : 143).

En cherchant des corps de femmes susceptibles d'exprimer la sensibilité de son temps, Degas n'allait pas s'épargner un ultime défi : retourner au nu, ce motif privilégié de la grande tradition, que quelques devanciers depuis Delacroix jusqu'à Manet avaient déjà tenté de reformuler à grand renfort de scandales. Fidèle à sa stratégie d'intrusion dans des espaces réservés, l'artiste va abandonner les rivages humides où, pendant plusieurs siècles, avaient batifolé des baigneuses déguisées en nymphes ou en déesses pour se tourner vers ce lieu confiné, domestique et bourgeois par excellence, que constitue le cabinet de toilette. Une série tardive de tableaux et de pastels est en effet consacrée à des femmes nues en train de se laver, de s'essuyer ou de se peigner, le plus souvent seules mais parfois accompagnées d'une servante. L'effet de réel imputable à la modernité du sujet, à la mise en place du dispositif d'intrusion de même qu'aux accessoires tels que le tub ou la baignoire, est ici une pure fiction d'atelier et ne peut pas renvoyer à l'expérience du peintre (à moins, nous le verrons, qu'elle n'évoque de manière déguisée une réalité plus crue qui s'énonce ailleurs, dans la série de gravures consacrée

aux bordels). On ne surprend pas une bourgeoise dans sa salle de bains. Une fois reconnue cette particularité, on doit convenir que Degas continue de recourir aux stratégies mises en place dans les séries sur les danseuses et les travailleuses. Les femmes à leur toilette sont absorbées par leur tâche, ignorant qu'on peut les observer, ce que vient souligner le mode autoréflexif des titres (femmes se lavant, s'essuyant, etc.). Ces figures ne sont pas idéalisées. Les visages, dont certains évoquent les museaux populaciers qui le fascinaient depuis longtemps, sont souvent détournés ; d'autres, à peine esquissés, manifestent la perte d'individualité que nous avons exposée plus haut. Contrairement à ce que l'on pouvait trouver dans leur ancienne interprétation classique, les rituels associés à la toilette ne s'accompagnent pas chez Degas du geste gracieux ni de la posture séduisante. La multiplication des tâches prosaïques comme le soin des pieds ou le séchage de la nuque, la recherche des contorsions qu'entraînent les sorties de bains en équilibre précaire et les essuyages intensifs, sont décuplés par l'excentricité des points de vue, les raccourcis et les plongées extrêmes qu'aucune logique spatiale ne vient justifier (figures 57 et 58).



Figure 57 – Degas, *Après le bain, femme s'essuyant la nuque*, 1898, pastel sur carton, 62,2 x 62 cm, Musée d'Orsay, Paris.
© Musée d'Orsay / RMN / Hervé Lewandowski

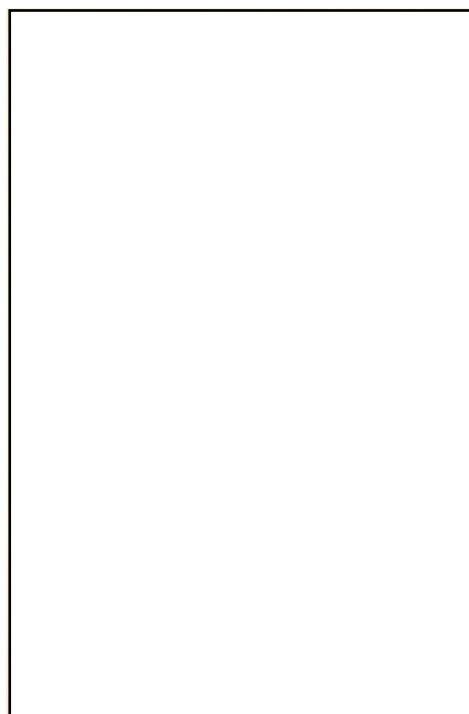


Figure 58 – Degas, *Le Bain du matin*, 1887-1890, pastel sur papier vergé crème monté sur panneau, 70,6 x 43,3 cm, The Art Institute of Chicago. © The Art Institute of Chicago.

La répétition des poses et des motifs dans ces œuvres marque une période d'intense expérimentation pour l'artiste. En effet, nombre d'entre elles sont le résultat d'un mélange de médiums, notamment d'une superposition de pastel sur une base de monotypes. La technique du monotype se situe à mi-chemin entre le dessin et l'estampe : elle est constituée d'un trait non-gravé, peint à l'encre ou à la peinture sur une surface lisse et résistante (verre, cuivre, zinc, ...), dont on fait ensuite un tirage sur papier, parfois un second mais qui sera beaucoup plus pâle (Adhemar et Cachin 1973 : XXI). Par rapport aux techniques plus anciennes comme la gravure au burin et même à l'eau-forte, l'image tirée du monotype présente un graphisme plus spontané qui fait facilement tache : c'est, métaphoriquement, et par comparaison avec les procédés plus anciens, un médium « sale ». Quant au pastel³¹, il a tendance à garder la trace des manipulations de l'artiste, d'autant plus lorsqu'il est superposé aux monotypes dont l'encre a possiblement bavé. Le pastel, que Degas utilisera beaucoup à partir de la fin des années 1880, avait l'avantage d'être plus maniable que la peinture à l'huile, et de permettre la fusion des couches colorées, créant ainsi de nouvelles tonalités. Avec la perte graduelle de sa vision³², il était beaucoup plus aisé pour l'artiste d'utiliser ce type de médium qu'il pouvait travailler directement au doigt. Les cadrages et les points de vue extravagants avaient depuis un bon moment permis l'inscription, dans le dispositif de l'image, d'un Degas regardeur. Le décollement de la couche pigmentaire du pastel par rapport au motif, procédé dans lequel on voit poindre un intérêt croissant pour la matière picturale en tant que telle, permet en plus ici à l'artiste d'affirmer une présence tactile : Degas couvre désormais de sa propre gestuelle la gymnastique de nettoyage à laquelle s'abandonnent ses corps féminins. Rarement l'artifice n'aura été aussi présent. La superposition

³¹ Douglas W. Druick et Peter Zegers notent que Degas a dû être d'autant plus attiré par cette technique spontanée qu'elle se vendait à faible coût ; l'artiste traversait une période où ses finances n'étaient pas au beau fixe. Aussi, la réputation du pastel comme médium moins noble que la peinture à l'huile, et surtout comme médium éphémère, le rendait attrayant pour celui qui voulait rendre la magie passagère de l'Opéra et du café-concert (1988 : 201).

³² Degas souffrait d'une dégénérescence oculaire, diagnostiquée dans un premier temps comme une myopie, mais qui le rendit par la suite photosensible ; un scotome et des troubles de la vision colorée l'affectèrent plus tard, au point que, vers 1912, il se vit forcé d'interrompre ses activités artistiques (Lanthony 1999). La perte graduelle de la vue est un élément central pour comprendre l'œuvre, que ce soit par rapport aux médiums utilisés (sculpture, pastel) ou aux conditions de production (création en intérieur, atelier sombre). La première remarque à ce sujet apparaît dans un texte de François Thiébault-Sisson, paru le 23 mai 1921 dans *Le Temps*, et reproduit dans le catalogue de l'exposition *Degas Sculpteur* présentée à Roubaix du 8 octobre 2010 au 16 janvier 2011 : GAUDICHON, Bruno (dir.) (2010). *Degas sculpteur*, Paris : Gallimard, p.84-87. Au sujet de la maladie oculaire de Degas, voir aussi : LANTHONY, Philippe (1999). *Les Yeux des peintres*, Lausanne : L'Âge d'Homme, p.71-98.



Figure 59 – Degas, *Baigneuse allongée sur le sol*, c. 1885, pastel sur papier beige, 48 x 87 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / RMN.

de techniques s'accompagne d'ailleurs d'un recyclage de motifs qui peuvent remonter loin dans le passé, à un moment où les corps de femmes peints par Degas aspiraient encore à raconter des histoires. Telle *Baigneuse allongée sur le sol* (figure 59) se protège le visage avec ses bras et se livre à des contorsions peu compréhensibles en matière de toilette ; surgie des études pour *Scène de guerre au Moyen-Âge*, elle semble avoir conservé son statut de victime : ce n'est désormais plus la soldatesque qu'elle craint mais le regard intrusif et la main obsessive du dessinateur qui a forcé (forgé) son intimité. On doit au témoignage d'Alice Michel³³ la révélation d'un autre artifice de l'image, un artifice lié au lieu de création : les scènes de femmes à leur toilette étaient en effet des fictions réalisées dans un atelier particulièrement sale, Degas interdisant à sa bonne Zoé d'y faire le ménage. Ce qui nous amène à faire un dernier détour, à considérer une dernière face obscure des femmes à leur toilette : il s'agit d'autres corps nus auxquels les ablutions sont imposées parce qu'elles opèrent dans un espace à risque, celui du bordel.

Corps propres, corps sales, les questions d'hygiène sont en effet indissociables d'une certaine marchandisation du sexe et des mécanismes de défense mis en place par les bourgeois afin de protéger leur capital génétique. À l'époque du peintre, les grandes villes comme Paris –

³³ Voir DAWKINS, Heather (1999). « Artists and After-Lives », *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 26, no 1/2, Postures et impostures de l'artiste moderne / Myths of the Modern Artist : Exposing the Pose, p. 29-41. Et aussi DAWKINS, Heather (1991). « Frogs, monkeys and women : a history of identifications across a phantastic body », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (1992), *Dealing with Degas : Representations of Women and the Politics of Vision*, New York : Universe, p. 202-217.

et ce malgré les efforts urbanistiques du baron Haussmann – demeuraient des lieux insalubres, sans système d'égouts, et où l'eau potable n'arrivait pas directement dans les maisons (à part peut-être dans les hôtels particuliers des plus riches). Dans les couches populaires, la tuberculose et les maladies vénériennes, sans parler des épisodiques épidémies de choléra ou de peste, étaient aussi répandues que le rhume. L'entassement des pauvres dans des logements trop petits, malsains, tapis au fond de ruelles enfumées, mal éclairées et peu aérées, contribuait également à la propagation des maladies. Les prostituées, qui vivaient pour la plupart dans ce genre d'endroits, étaient considérées comme des agents de contamination. Leur hygiène faisait donc l'objet de surveillance, à la fois par le corps médical et par le corps policier. Comme le déclarait Liane de Pougy, une célèbre demi-mondaine du temps : « La seule différence entre les femmes du monde et nous, c'est que nous nous lavons entre les jambes » (Guigon 2012 : 91³⁴). Les grandes horizontales furent les premières à installer dans leurs somptueuses demeures des salles de bain complètes, avec toutes les commodités pour la toilette. Les lorettes et autres grisettes des boulevards, bien moins fortunées, ne pouvaient se payer ce luxe ; elles se contentaient de baquets de métal ou de cuivre. Toute cette panoplie figurant dans la série que Degas consacre aux femmes à leur toilette, il n'est pas envisageable que la connotation de promiscuité sexuelle rattachée à ces scènes d'ablutions ait échappé aux spectateurs du temps.

Dès 1878, Degas avait déjà consacré explicitement au thème des maisons closes une série de monotypes dont certains éléments allaient être repris dans des tableaux et des pastels plus tardifs. Ce fut d'ailleurs dans cette production, s'adressant à une clientèle privée d'amateurs et qui se consacrait presque exclusivement à la représentation de nus, qu'il s'intéressa de nouveau au motif après dix ans d'abandon (Rey 2012) ; le thème des maisons closes lui permit de mettre au point le prototype non idéalisé d'anatomie féminine qui allait réapparaître, sous une forme moins grotesque et dans une contextualisation moins explicite, avec la série des femmes à leur toilette. Le réalisme dont ces monotypes font preuve peut par contre être trompeur : une telle gravure était un pur produit d'atelier et il est même peu probable, selon Françoise Cachin, que les compositions aient été réalisées d'après des croquis antérieurs puisqu'il n'en reste aucune trace. Ni, d'ailleurs, d'après des sources littéraires. Eugenia Parry

³⁴ Citation tirée de Anonyme (1898). *Reines de Paris chez elles*, Ed. L. Boulanger, dix fascicules illustrés.

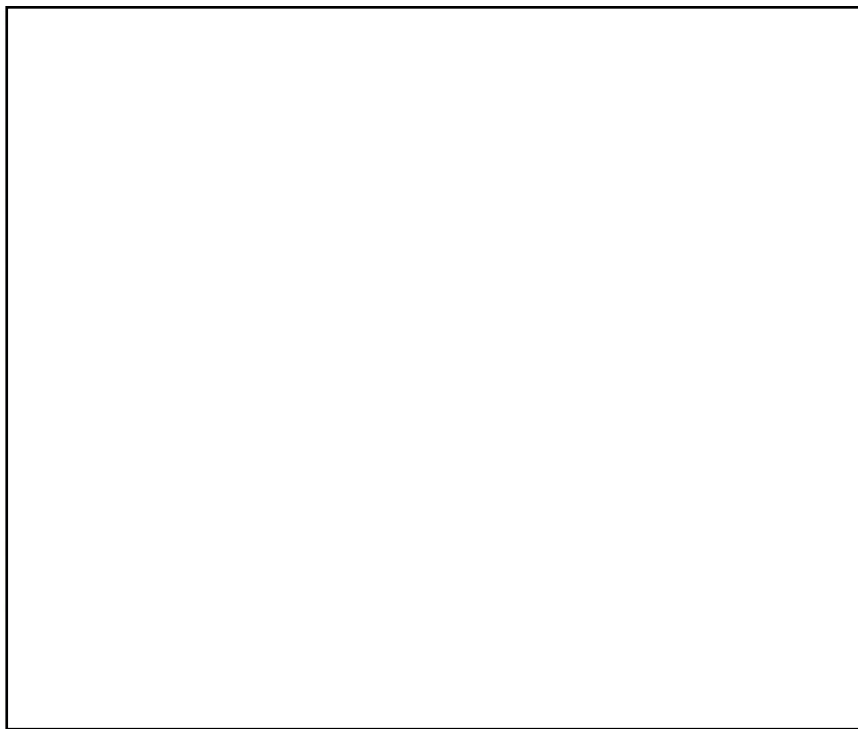


Figure 60 – Edgar Degas, *La fête de la patronne*, entre 1876 et 1885, monotype sur papier crème, 15,5 x 20,6 cm, Collection privée. © Sotheby's

Janis fait à ce propos la remarque suivante : « *Degas' brothels seem related to the contemporary interest in documenting prostitution, but no specific literary work has been found to which they might correspond* » (1968 : xxi). Le fait que les prostituées soient pour la grande majorité montrées nues pourrait confirmer l'hypothèse de l'invention. Les femmes qui attendaient le client portaient pour la plupart une forme ou une autre de déshabillé, chemise ou corset qui devaient stimuler le désir et l'imagination. Le registre des poses non conventionnelles que suggère à Degas son incursion fantasmée au bordel est particulièrement cru : il donne lieu à une exposition vulgaire, à une parodie de boudoir où dominant la promiscuité et l'avachissement³⁵. Mais les choses ne sont jamais simples avec l'artiste.

La sociabilité de la maison close, que Degas aborde à l'aide des cadrages et des points de vue inusités dont il a désormais la maîtrise, nous donne le sentiment d'accéder à un espace très privé réservé aux femmes. Alors que certaines scènes, à l'instar de ce qui se passait dans les coulisses du ballet, aménagent un accueil mitigé au client qui apparaît comme une figure

³⁵ Parry Janis souligne particulièrement ce point, notamment le fait que même les images les plus crues restent des « *caricatures of obscenity* » (1968 : xx).

réticente, souvent tronquée, repoussée dans les marges ou dans la pénombre, c'est la communication intime entre les pensionnaires qui est ici mise de l'avant. Il se dégage souvent une sorte d'intimité chaleureuse dans cette vie du bordel saisie en dehors des prestations destinées aux clients³⁶. *La Fête de la patronne* (figure 60) en constitue un bon exemple : les prostituées sont réunies autour la mère maquerelle qu'elles entourent et à laquelle elles offrent des bouquets. Linda Nochlin, dans son article « *A house is not a home : Degas and the subversion of the family* » (1991), explique que ces images offrent le contrepoint parfait aux portraits de famille que Degas nous a donnés des siens, en début de carrière, notamment avec la célèbre *Famille Bellelli* (1858-1867). Il y a là une certaine ironie : cette maison close (*house*) ressemble plus à un foyer (*home*) que la résidence bourgeoise devant symboliser le bonheur et l'unité de la famille. Ici, il est clair que ces codes sont inversés. Pour Nochlin,

his refusal of the clichés – and the presumed hypocrisy – of the discourse of the family and of women in general seems like one aspect of this modernity. It is only in this sense, I believe, that one can speak of some of Degas' representations of women as 'positive', in that they call into question the notion that the family is the natural site of feminine existence by means of unconventional structures of composition and expression, rejecting the standard codes and pictorial conventions of the time. (Nochlin 1991 : 90)

Une fois encore, on se rend compte que ces représentations, qui ressemblent à des instantanés photographiques, cherchent à traduire en direct un aspect, un moment de l'expérience moderne. Il est intéressant de noter ici l'écart entre les solutions retenues par Degas et les petites histoires romancées et moralisatrices, agrémentées de vignettes, sur lesquelles aimaient broder les journaux d'époque. Avec une sorte d'hypocrisie morale digne des Victoriens, ces dernières racontaient comment telle jeune fille, pauvre mais vertueuse, venue à Paris pour trouver du travail, avait cédé aux tentations de la ville et aux avances d'un amant indigne avant de sombrer dans la déchéance, selon l'atavisme propre à sa classe. En se concentrant sur des états de corps plutôt que sur des sentiments et des états d'âme, Degas reste bien dans la foulée du naturalisme qui lui avait inspiré quelques incursions dans le drame

³⁶ « *It is perhaps the absorption of these prostitutes in their occupational activities and their complete unawareness of us, the observers, which keeps these monotypes from being pornographic or even strongly erotic* » (1968 : xx), commente Parry Janis, ce qui les sauverait selon elle de la vulgarité. Ceci dit, elle ajoute que René de Gas, le frère de l'artiste, aurait détruit une partie des monotypes, officiellement parce qu'ils n'étaient jugés assez « finis » pour rivaliser avec le reste de l'oeuvre, mais plus probablement parce qu'il les jugeait pornographiques. (Janny Paris 1968 : xx).

bourgeois. Mais il se dégage de toute forme de narrativité et de posture moralisatrice pour ne retenir que des aperçus typiques, un assortiment de gestes et de poses adaptés à leur contexte d'occurrence, c'est-à-dire étroitement associés à l'économie et à l'idéologie bourgeoises. Il ne raconte pas et, apparemment, il ne juge pas non plus, ce qui a entretenu à son égard de nombreux débats encore aujourd'hui non résolus, comme la question de sa misogynie. Son terrain d'intervention a de toute manière été d'abord et avant tout celui de la peinture, dont ses partis pris iconographiques aussi bien que formels ont contribué à briser les conventions. Sa fascination pour les mouvements spécialisés, au caractère astreignant et répétitif, associés à la pratique de certains métiers, a trouvé des échos dans son usage particulier d'un dessin incisif et dans des compositions excentriques qui, de reprise en reprise, semblent chercher une position juste qui n'arrivera jamais à se fixer. Les œuvres de la fin, avec leur goût pour le réemploi, la fragmentation, le flou et l'affirmation pigmentaire témoignent de cette fascination pour ce qui, dans une image au sujet moderne, a progressivement choisi d'adresser un coup d'œil oblique, vers le procédé de sa fabrication.

3) Corps en trois dimensions : les statuettes de Degas

Les considérations que nous venons de développer eu égard à la représentation du corps chez Degas seraient incomplètes sans un bref examen du traitement que l'artiste lui a réservé en sculpture. Degas commença assez tôt à s'intéresser à ce médium. Dès le tournant des années 1860-70, il exécutait déjà des figurines de chevaux ; puis apparurent les danseuses et les baigneuses. Il est important de noter ici que, depuis le début, l'artiste ne sculptait pas dans le but premier de produire des statuettes à vendre ; il s'agissait surtout d'une entreprise expérimentale devant lui permettre de mieux tourner ses figures en deux dimensions :

Je me suis rendu compte que pour arriver [...] à une exactitude si parfaite qu'elle donne la sensation de la vie, il faut recourir aux trois dimensions, et cela non seulement parce que le travail de modelage exige de la part de l'artiste une observation prolongée, une faculté d'attention plus soutenue, mais parce que l'à-peu-près n'y est pas de mise. [...] Mon travail ne va pas plus loin que l'irréprochable dans la construction [...]. La vérité, vous ne l'obtiendriez qu'à

l'aide du modelage, parce qu'il exerce sur l'artiste une contrainte qui le force à ne rien négliger de ce qui compte. (Degas 1897)³⁷

Ces statuettes lui permettaient ainsi de saisir pleinement les volumes, les courbes et les angles des corps, afin de donner à ses toiles et à ses dessins « la sensation de la vie ». Puisque l'artiste lui-même ne les considérait pas comme une partie intégrante de son œuvre finie, il ne s'embarrassait pas d'en faire des bronzes. Les figurines étaient modelées dans de la cire, travaillées et retravaillées jusqu'à ce qu'il en soit satisfait, puis laissées à l'abandon sur des étagères dans son atelier, où elles finissaient par se désintégrer.

Charles W. Millard, dans son ouvrage *The Sculpture of Edgar Degas* (1976), soutient que c'est le pastel qui fait le lien entre l'œuvre dessiné et l'œuvre sculpté de l'artiste. Selon cet auteur, Degas utilisait le pastel pour donner un effet de trois dimensions à ses dessins, soit en



Figure 61 – Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1879-1881 [bronze 1921-1931], bronze avec patine aux diverses colorations, tutu en tulle, ruban de satin rose dans les cheveux, socle en bois, 98 x 35,2 x 24,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. © Musée d'Orsay / DR.

³⁷ Rapporté par THIÉBAULT-SISSON, François (1921). « Degas sculpteur raconté par lui-même », *Le Temps*, 23 mai 1921, p.3. Cité par Anne PINGEOT (2010), « Quand les peintres sculptent », in GAUDICHON, Bruno (commissaire général d'expositions) (2010), *Degas sculpteur, exposition Orsay hors les murs à Roubaix*, Paris : Gallimard, p.39-41.

élargissant ou en faisant baver la ligne de contour pour supprimer sa fonction de ‘bord’ (*edge*), soit en multipliant les hachures pour évoquer l’arrondi (1976 : 44). Les sculptures n’auraient donc été que le prolongement de ses recherches ; l’artiste aurait même déclaré à leur sujet « *I make drawings in wax* »³⁸. Sculpter des figurines plutôt que de faire appel à la présence d’un modèle allait devenir de plus en plus fréquent au fur et à mesure que la vision de l’artiste déclinait ; il pouvait ainsi, en quelque sorte, voir avec ses mains. Degas dressait sa pâte de cire – la plastiline – sur des armatures de fil de fer ou de chanvre, attachées à une tige de métal rigide, laquelle était fixée sur un socle de bois (Millard 1976 : 36). Puisqu’il était incapable de ne pas constamment retravailler ses figures, l’artiste leur ajoutait souvent des bouts de liège, afin de créer des reliefs (tout en économisant la cire...) ; mais ces derniers finissaient souvent par ressortir, ruinant du même coup l’ouvrage. Des allumettes servaient parfois de béquilles pour soutenir les affaissements dus à la fragilisation des parties. Il arrivait à l’artiste d’agrémenter ses figurines avec des objets *readymade*, comme des petits récipients de métal et des éponges, des accessoires rappelant les rubans et les bouts de tissus auxquels il avait eu recours pour sa *Petite danseuse de quatorze ans* (figure 61), son unique sculpture à avoir été exposée de son vivant. Cette figure, que l’on connaît aujourd’hui en bronze, était à l’origine en cire polychrome. Les pièces retrouvées dans l’atelier de l’artiste après sa mort étaient aussi toutes en cire³⁹, et ce sont les exécuteurs testamentaires de l’artiste qui prirent la décision d’en couler soixante-treize jugées en état de supporter le procédé.

Comment ces statuettes s’insèrent-elles dans la problématique de dénarrativisation qui est la nôtre ? Comment échappent-elles à la référence historique, littéraire ou mythologique qui transforme en personnage le moindre corps sculpté ? Charles Millard suggère que c’est en se concentrant sur le mouvement, à l’exclusion de toute autre préoccupation, que l’artiste y parvient. L’auteur fait un parallèle intéressant entre les chevaux, qui marquent le début de la carrière sculpturale de Degas, et les ballerines. Pour lui, le mouvement des chevaux et des

³⁸ ROMANELLI & VAN VORST (1931). “Degas”, *The Catholic World*, octobre 1931, p.50-59. Cité dans MILLARD, Charles W. (1976). *The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, NJ : Princeton University Press, p.45.

³⁹ Bruno Gaudichon (2010) rapporte que l’inventaire de Durand-Ruel et Vollard, en décembre 1917 (Degas est mort le 27 septembre), dénombre 80 sculptures. Daphné Barbour et Shelley Sturman (2010) en rapportent plus de 150.

danseuses participe du même élan, ce qui ramène leur performance à une pure capacité motrice ; pas question ici d'expressivité liée à une quelconque personification :

For Degas in his sculpture, "there is really no difference between the horses and the women. Just as his nude ballerina stretches out her leg, forward, backward, strong and sturdy, and as that other does so with her arms, so also can the legs, hindlegs and forelegs, of a horse be stretched. The tension is the same. [...]".
(Millard 1976 : 86)⁴⁰

Ce qui ne veut pas dire que les statuettes sont dénuées de signification. Selon Millard, cette fixation sur le mouvement permettait à Degas d'évacuer tout un nombre de tensions intérieures relatives à son rapport aux femmes, à sa situation familiale, voire à sa peur de la mort. D'ailleurs, l'association des thèmes de l'amour, de la mort et de la violence n'est pas selon l'auteur unique à l'artiste ; Millard rappelle que, depuis Baudelaire, elle a été la préoccupation principale des créateurs d'avant-garde : « *Thus the way in which Degas' personal conflicts found expression in his work was in many important respects a paradigm of the larger search for a modernist art* » (Millard 1976 : 93).

Le mouvement constituerait donc le fondement de l'esthétique sculpturale chez Degas. Mais encore faut-il préciser de quel mouvement il s'agit si l'on prend en compte que, depuis que le *kouros* antique s'est dégagé de son statisme archaïque, le mouvement a toujours plus ou moins animé les figures sculptées. Nous avons déjà insisté sur le fait que l'artiste privilégiait le mouvement pour le mouvement, le mouvement comme performance du corps et non comme traduction des élans de l'âme. C'est pourquoi, plus que de mouvement, nous en arrivons à parler ici de véritables contorsions, voire d'écartèlement, ce qui pose un défi particulier au travail en trois dimensions. D'autant plus que les statuettes de Degas ne font pas que bouger au point de se disloquer ; elles sont saisies dans une sorte d'entre-deux, arrêtées dans l'accomplissement d'une action qui n'atteindra jamais son point d'achèvement. Cette stratégie produit un effet de réel très prononcé, une impression d'instantanéité qui engendre un sentiment d'authenticité⁴¹. Mais elle s'appuie sur un autre type d'intervention qui touche au dispositif même de la sculpture.

⁴⁰ Millard cite ici Hausenstein, « Einige Anmerkungen über die Plastiken des E. Degas », *Die Kunst*, janvier 1925, p.112-120.

⁴¹ À ce propos, on sait que les modèles devaient reprendre la pose un certain nombre de fois avant que l'artiste ne réussisse à la saisir entièrement. Cela fait écho aux mouvements des ballerines qui répétaient inlassablement les mêmes enchaînements jusqu'à les maîtriser parfaitement.

Millard (1976 : 94), qui fait remonter aux romantiques un intérêt marqué pour le mouvement, indique justement à quelles préoccupations plastiques il a pu correspondre :

The convincing representation of movement was of importance to Romantic sculptors not merely because it could give vitality to sculpture, but because a figure in movement tended automatically to overcome the problem of the base by suppressing the vertical disposition of weight and thus significantly altering the relationship of the figure to the ground. Finally, the exploration of movement underlay the most important of the problems facing experimental sculptors, that of developing a spatial sculpture.

D'où la motivation de créer des sculptures où l'espace allait jouer un rôle aussi actif que celui de la figure. C'est à cette fin que Degas s'est d'abord intéressé à modeler des chevaux dont la posture s'éloignait des conventions de la statue équestre. Cependant, le registre de leurs mouvements demeurait restreint puisqu'il n'était pas possible d'en faire des volumes dégagés de leur socle. Ce que l'artiste allait mieux réussir avec les corps des danseuses, qu'il pouvait faire tenir en équilibre sur une seule jambe, les affranchissant ainsi le plus possible de la gravité : « *[Horses were] less satisfying than dancing figures as a means of developing the rising motion*

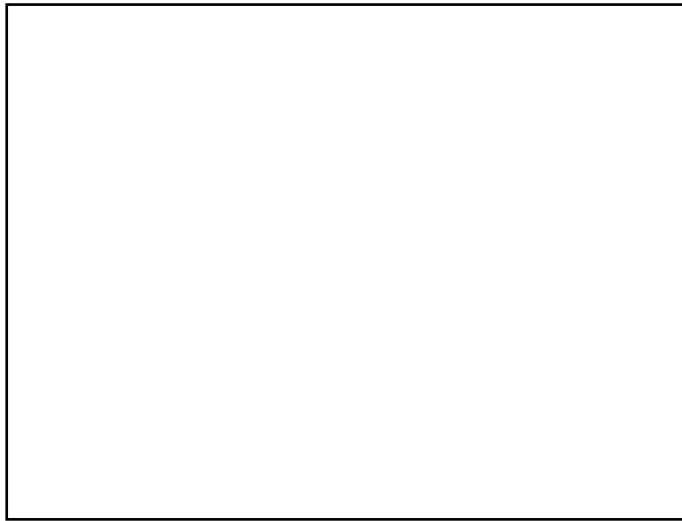


Figure 62 – Degas, *Arabesque ouverte sur la jambe droite, bras gauche en avant*, c. 1882 – 1895, cire jaune-brune, cadre en métal, National Gallery of Art, Washington, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon 1999.80.23.
© National Gallery of Art, Washington.

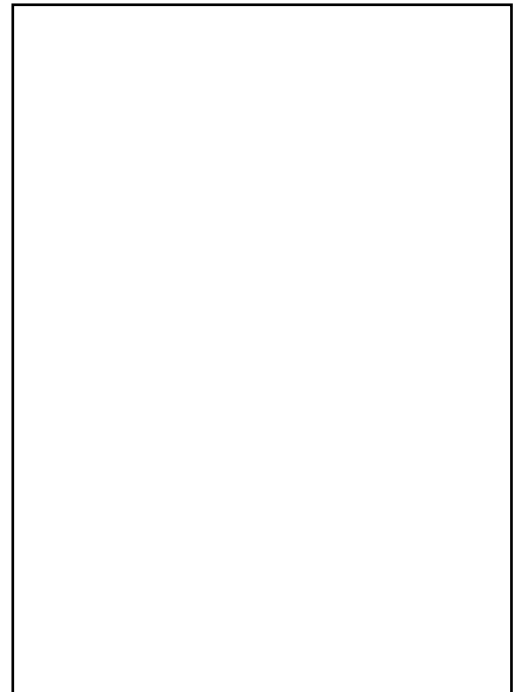


Figure 63 – Degas, *Danseuse espagnole*, c. 1880, cire d'abeille pigmentée, armature en métal, base en bois, 44,6 x 12,2 x 22 cm (sans la base), National Gallery of Art, Washington. © National Gallery of Art.

by which a figure seems to lift off its base that so interested him » (Millard 1976 : 102). Ces préoccupations étaient déjà manifestes dans la *Petite danseuse de quatorze ans*, qu'il avait déposée sur une base de bois inusitée rappelant un plancher de danse, en accord avec le traitement naturaliste du modèle affligé de traits plutôt vulgaires. Les bras tendus tirent la tête et les épaules vers l'arrière, offrant un contrepoint au torse et aux jambes qui sont projetés vers l'avant. Les espaces vides résultant de cette position (sous les bras, entre les jambes, etc.) créent un effet d'ouverture/fermeture du mouvement lorsqu'on en fait le tour. Il n'y a pas de point de vue dominant. Selon Millard, Degas inaugure avec cette danseuse une longue série menant, ultimement, à la création d'une sculpture véritablement moderne. Le couronnement de ses recherches serait probablement *Arabesque ouverte sur la jambe droite, bras gauche en avant* (figure 62) : retirez-lui son socle et la ballerine tiendra quand même la pose, puisqu'elle est littéralement suspendue. Ici, la tension qu'impose la figure de danse est rendue par la ligne continue entre le bras et la jambe, ce qui fait activement participer le torse à l'élan et lui confère un supplément de force (Millard 1976 : 102). Plus tard, avec ses danseuses espagnoles (figure 63), Degas créera une énergie circulaire, où le mouvement s'éloigne du corps pour y revenir, faisant communiquer les vides et les pleins, les entrelaçant autour de la figure. Lincoln Johnson peut ainsi louer « *its marvellous, spiralling pulsation of contracting and expanding volumes, constantly evolving, coherent rhythms not only in the solids but in the spaces between* » (cité par Millard 1976 : 107)⁴². Ignorant le précepte néoclassique qui faisait du visage le lieu par excellence de l'expression, Degas va donc carrément mobiliser le corps tout entier de ses figurines (Millard 1976 : 103). La reformulation du dispositif sculptural par corps interposés modifie non seulement le rapport à l'espace mais aussi le rapport au temps dont elle permet de capter la fluidité en la compressant :

By wholly externalizing his sculpture, by treating his material as one sculptural substance, by thinking in terms of continuous transition so that one may "enter" his sculpture at any point, and by developing configurations in which void was an equal partner with solid, Degas not only distended actual temporal expression of his works, but managed to convey the impression of the passage of time within the object itself, to compress, as it were, many successive moments into one solid object. (Millard 1976 : 116-117)

⁴² Lincoln Johnson, "Four Paris Painters", *Manet, Degas, Berthe Morisot et Mary Cassatt*, catalogue d'une exposition au Baltimore Museum of Art, 18 avril – 3 juin 1962, p.11-26.



Figure 64 – Degas, *The Tub*, 1889, cire d'abeille pigmentée, plastiline, plâtre, plomb, bois, tissu, liège, fil de fer sur une base en bois, 22,5 x 42,3 x 47,2 cm (sans la base), National Gallery of Art, Washington. Collection de Mr and Mrs Paul Mellon, 1985.64.48. © NGA

Le Tub (1889) (figure 64) est encore plus complexe. Créée pour une vue en surplomb, l'œuvre représente une femme à sa toilette qui se prélassait dans une grande baignoire. Ce corps, ramassé par la compression des membres, offre aussi une combinaison inusitée de vides et de solides. Mais la statuette est aussi le résultat d'un montage d'éléments et de matériaux hétéroclites, plâtre, plomb, bois, tissu et liège, certains d'entre eux intervenant comme éléments *readymade* dans l'ensemble. Millard s'autorise à vanter leur « *complete and triumphant modernism* » (Millard 1976 : 110).

Effectivement, la sculpture de Degas, animée d'un esprit expérimental qui semble primer sur le besoin de la rendre pérenne, offre une combinaison de stratégies qui seront reprises et développées plus tard, dans l'histoire moderne du médium. D'une part, la réduction du volume et de la masse au profit d'une articulation plus énergique et plus dynamique de l'espace annonce les projections planaires et multidirectionnelles des propositions constructivistes. D'autre part, l'intrusion d'éléments *readymade* et la combinaison de matériaux pointent vers les nombreuses formules combinatoires faisant dialoguer l'objet sculpté avec ce que l'on pourrait appeler le réel sociologique. Nous verrons dans le prochain chapitre comment ces directions trouvent un écho dans ce qui constitue, à l'époque de Degas, la démarche la plus significative entreprise par un

sculpteur de métier et de réputation : celle d'Auguste Rodin. Que l'espace respectif de travail de ces deux artistes ait été jonché de débris correspondant à des fragments de corps donne à réfléchir...

Chapitre III – Auguste Rodin

1) De la Petite École à l'école du monument

a) Formation et débuts

Les stratégies mises en place par Degas pour moderniser la représentation du corps féminin en recourant à diverses techniques et médiums demeuraient foncièrement liées à sa pratique picturale. Ainsi, les statuettes qu'il a réalisées en fin de carrière avaient-elles pour but principal, comme nous l'avons vu, de servir de modèles pour ses toiles et ses pastels ; elles l'aidaient entre autres à mieux cerner les volumes à un moment où sa vue donnait de sérieux signes de déficience. Or, les stratégies sculpturales sont, à cause de la nature tridimensionnelle du médium et de sa vocation publique, différentes de celles de la peinture. Elles tiennent cependant dans ce mémoire une place intéressante : nul autre médium, en effet, ne s'était voué aussi exclusivement à la représentation humaine. La sculpture s'enorgueillit de cette prérogative au moins depuis les célèbres confrontations du Paragone (Fallay d'Este 1992). Le médium partage d'autre part avec la peinture, notamment à cause de sa vocation monumentale, l'ambition du grand sujet embrigadant les corps dans des rôles empruntés à l'histoire, à la mythologie ou à la religion, et ceci même s'il s'agit souvent de purs prétextes à l'exploitation de la belle figure – ou de la figure héroïque – gesticulant dans l'espace. Si, chez Degas, la révolution picturale consistait à resserrer les cadrages et à saisir, comme par effraction et à partir de points de vue inusités, des fragments de corps non idéalisés, livrés à leurs propres capacités et limitations physiques, on conçoit que Rodin le sculpteur devait trouver de nouvelles voies propres à son médium afin d'en moderniser les conventions.

Malgré tout, la porte d'entrée dans la carrière et le premier outil d'intervention fut le même pour les deux artistes : l'apprentissage du dessin dont on sait quel rôle fondamental il jouait, pour toutes les disciplines artistiques, non seulement dans le réseau académique mais aussi dans celui des arts appliqués. C'est parce qu'il faisait montre d'un certain talent pour le dessin, contrairement

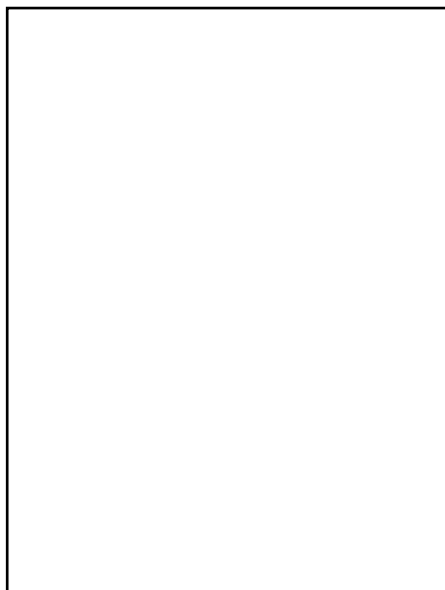


Figure 65 – Rodin, *L'homme au nez cassé*, 1875
[1864], Léon Fourquet, marbre, 44,8 x 41,5 x 23,9
cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

à ses résultats scolaires médiocres, que les parents de Rodin, modestes petits-bourgeois⁴³, l'inscrivirent à l'âge de quatorze ans à l'École Spéciale de Dessin, dite « Petite École », qui deviendra en 1877 l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Bien que considérée comme moins prestigieuse que la formation dispensée aux Beaux-Arts, l'éducation que reçut le futur sculpteur aux côtés d'artistes comme Jules Dalou, Jean-Charles Cazin ou encore Alphonse Legros était loin d'être négligeable². Le cursus de la Petite École comprenait, jusqu'en 1832, trois grands enseignements : mathématiques et architecture, figures humaines et animaux, et ornement et fleurs. Après cette date et l'accession de Jean-Hilaire Belloc à la direction de l'École, des cours d'anatomie, de dessin d'après la bosse ainsi que de sculpture furent ajoutés de même que, en 1857, un cours de dessin d'après modèle vivant (D'Enfert 2004 : 73-76). On sait que Rodin étudia le modelage sous la direction de Carpeaux, le dessin anatomique avec Barye et le dessin de mémoire avec Lecoq de Boisbriand⁴⁴. Après s'être démarqué par ses capacités de dessinateur, il choisira finalement la sculpture. Il tenta d'ailleurs par trois fois d'entrer à l'École des Beaux-Arts, mais fut finalement recalé. Dépité, Rodin dut commencer à travailler pour soutenir sa famille et entra au

⁴³ Le père de l'artiste était un employé de la préfecture de police de Paris (La plupart des informations factuelles concernant la formation de Rodin proviennent de Jacques DE CASO. « RODIN Auguste (1840-1917) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/auguste-rodin/>.)

⁴⁴ À ce sujet, voir De Caso, et D'Enfert 2004 : 82.

service de plusieurs décorateurs, tout en produisant pour lui-même un certain nombre de bustes et de petites sculptures dont *L'Homme au nez cassé* (figure 65) qui, en plus d'annoncer l'influence du réalisme sur son style, anticipait l'attention grandissante qu'il allait accorder aux traces du processus de production dans la réalisation d'une œuvre. Le nez cassé du modèle (un vieux clochard surnommé Bibi) est en effet le résultat accidentel d'un bris de la maquette de glaise causé par le gel dans l'atelier. Rodin y voyait une certaine beauté antiquisante, les artéfacts libérés par les fouilles archéologiques présentant fréquemment des brisures ; il s'est aussi probablement souvenu de Michel-Ange, dont nous verrons qu'il va exercer sur lui une forte influence, et de son célèbre visage défiguré.

On l'aura compris, l'École Spéciale de Dessin n'avait pas pour but principal de former des artistes – rôle dévolu aux Beaux-Arts – mais plutôt des artisans et des ouvriers capables de développer le bon goût et le savoir-faire français afin de s'imposer sur les marchés internationaux des produits de luxe. Cette formation aura clairement un impact sur la décision que prit Rodin de travailler, quelques années plus tard, avec Carrier-Belleuse (1824-1887) dans l'atelier duquel il entre en 1864. Carrier-Belleuse, après avoir suivi une formation chez un ciseleur et un orfèvre, était lui-même entré à la Petite École en 1840 sous la tutelle de David d'Angers. Habitué des Salons, où il récolte plusieurs médailles, il se bâtit une carrière internationale, travaillant autant sur des décorations pour des hôtels particuliers qu'exécutant des monuments commémoratifs. Entrepreneur très demandé, il utilise un grand nombre d'apprentis et de praticiens pour tirer des séries de ses œuvres les plus acclamées. En 1875, il sera nommé directeur des travaux d'art de la Manufacture de Sèvres, à laquelle il insuffle une nouvelle dynamique en raffinant l'art du biscuit. On trouve, dans la production de Carrier-Belleuse, les signes annonciateurs d'une crise de la grande sculpture et de son registre référentiel. Son *Angélique*, qui fut l'une des pièces les plus discutées du Salon de 1866, s'apparentait à la *Femme piquée par un serpent* de Clésinger (figure 38) par le traitement de la figure : on y retrouve la même sensualité d'un corps allongé et contorsionné, une sensualité qui contredit le titre même de l'œuvre et son inspiration tragique⁴⁵. Si

⁴⁵ Chez Clésinger, la statue, dont nous avons vu qu'elle représentait une courtisane connue, prend prétexte d'une référence à Eurydice, morte piquée par un serpent et que son époux Orphée ira chercher aux Enfers. Le sujet de Carrier-Belleuse est quant à lui tiré du poème épique *Orlando Furioso* (*Roland furieux*), composé par Ludovico Ariosto, dit l'Arioste, vers 1505-1509. Prenant pour base la guerre entre Sarrasins et Chrétiens sous Charlemagne, il raconte entre autres la passion de Roland pour Angélique, princesse païenne. La scène choisie par Carrier-Belleuse montre un épisode du chant X, où Angélique est enchaînée à un rocher et sur le point de se faire dévorer par un monstre, juste avant d'être secourue par Roger, un chevalier sarrasin.



Figure 66 – Carrier-Belleuse, *Léda et le cygne*, 1870, terre cuite, 36,8 cm de haut, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain

l'œuvre apparut comme une transgression de l'esthétique classique, elle fut tout de même reconnue comme l'une des plus audacieuses de l'époque et louée pour le rendu presque vivant de sa chair (Sotheby's⁴⁶). Le jeune Rodin était donc à la bonne école pour apprendre à détourner les codes et se les approprier.

Dans l'atelier de Carrier-Belleuse, Rodin collabore donc à la production de sculptures en séries, mais il aborde aussi la sculpture décorative en travaillant sur les chantiers de l'Opéra Garnier, de l'hôtel particulier de la Païva – une célèbre demi-mondaine – ou encore de la Manufacture des Gobelins. Après la guerre de 1870, il rejoint Carrier-Belleuse en Belgique, où les deux réalisent de concert la décoration de la Bourse de Bruxelles. Rodin travaillera également à la Manufacture de Sèvres, entre 1879 et 1885, en tant que décorateur sur porcelaine. Il est très difficile de déterminer à quels bas-reliefs Rodin collabora précisément lors de son long apprentissage avec Carrier-Belleuse ; comme il était alors d'usage, c'était le maître d'atelier qui signait les œuvres, même si ces dernières étaient exécutées par ses apprentis.

⁴⁶ SOTHEBY'S (2017). « Albert-Ernest Carrier-Belleuse, French, 1824-1887, lot. 131 [*Angélique*] », *Sotheby's* [en ligne]. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/european-sculpture-works-of-art-105231/lot.131.html> . Consultée le 28 mai 2017.

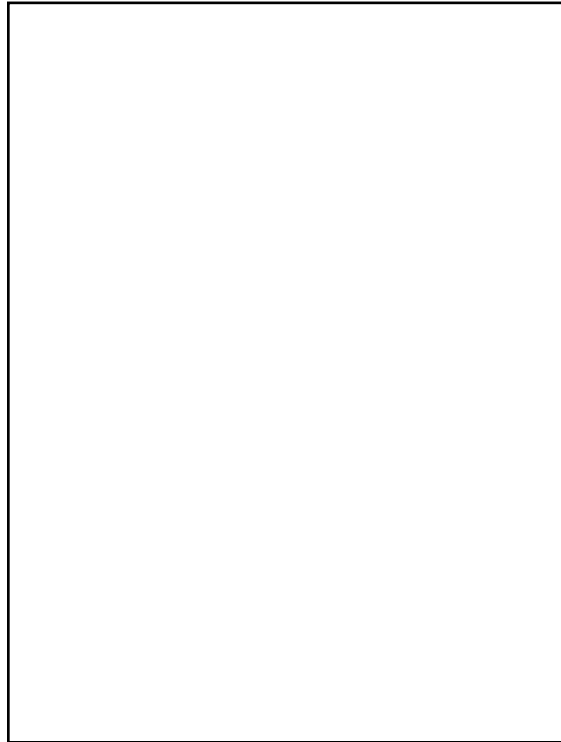


Figure 67 – Rodin, *Piédestal des Titans*, 1878, céramique émaillée, 39 x 37 x 36 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

En plus de sa destination décorative, la sculpture conservait à l'époque la vocation commémorative qui a toujours été associée à ce médium. Ornant les édifices publics et les places, elle célébrait la gloire de la nation française et les héros qui avaient aidé à la bâtir ; elle comportait donc une dimension narrative importante, notamment dans les bas-reliefs. La sculpture en ronde-bosse, par contre, ne présentait le plus souvent qu'une figure ou un petit groupe de figures, comme un couple. C'était alors le nom de l'œuvre, justifié par quelques attributs des personnages, qui lui donnait toute sa légitimité et la rattachait à une histoire que seule une élite lettrée connaissait parfaitement mais qui devenait familière à force d'être répétée. Ainsi, une jeune femme se tenant le pied, un serpent enroulé près d'elle, était identifiée comme Eurydice ; un être ailé embrassant une jeune femme était, sans conteste, reconnu comme Amour enlaçant Psyché ; une jeune femme allongée montée par un cygne évoquait la Leda de la fable (figure 66). Cette identification immédiate était possible grâce à tout un système de conventions, que les artistes pouvaient retrouver dans des dictionnaires d'attributs. Quant aux figures décoratives, comme celles que Rodin exécutait sous l'égide de Carrier-Belleuse, elles n'appartenaient souvent à aucune trame narrative ; il fallait simplement s'assurer qu'elles correspondent au thème général du bâtiment

concerné. Il est fort probable que la décision de Rodin d'abandonner la narrativité dans son œuvre ait pris racine lors de ces années ; sculpter des œuvres qui se suffisent à elles-mêmes était ce qui importait. Le développement de l'expression des corps, jusque dans leurs détails les plus infimes, allait venir un peu plus tard.

Sous l'égide de Carrier-Belleuse, Rodin continua de développer son talent de modelleur. L'une des réalisations les plus emblématiques de la collaboration entre ces deux artistes est probablement le *Piédestal des Titans* (1878) (figure 67), une œuvre utilisant le prétexte mythologique pour exploiter des figures torturées dont on convient qu'elles sont de Rodin, même si le monument porte la signature de Carrier-Belleuse. Grand admirateur de Michel-Ange, Rodin aimait tout particulièrement « la force expressive du *non finito* » propre au célèbre florentin (Musée Rodin⁴⁷), notamment dans sa période tardive marquée par le maniérisme. La fascination pour la capacité des figures à exprimer des émotions à travers un simple geste va se nourrir aussi de la rencontre avec Donatello, lors des séjours que fit Rodin en Italie en 1876. Ainsi Rodin apprit-il à combiner l'expression de la force avec une bonne maîtrise de l'anatomie fine dont il va se servir pour créer des figures ayant l'apparence de la vie, grâce aux frémissements du moindre petit muscle.

Dans le même temps, Rodin continue de produire en privé des petits sujets, des portraits, comme la *Jeune fille au chapeau fleuri* (1865). Cette œuvre marque aussi l'influence de Carrier-Belleuse sur son élève ; le maître avait en effet bâti une partie de sa renommée sur ses bustes romantiques en terre cuite représentant, avec un grand raffinement de détails, des jeunes filles aux traits délicats. Dans ce milieu de formation, Rodin commence à vraiment parfaire son éducation. Lecteur avide, il recherche la compagnie des hommes cultivés auprès desquels il trouve un complément au bagage déjà accumulé dans la fréquentation assidue des musées. Sa collaboration dans les projets de sculpture monumentale le rend d'autre part conscient du rôle que l'espace urbain joue en tant que cadre de la sculpture – une réflexion qui aboutira des années plus tard avec les *Bourgeois de Calais*. Quant à l'*Homme au nez cassé* et à la *Jeune fille au chapeau fleuri*, ils sont annonciateurs d'un intérêt croissant de l'artiste pour les petites gens, et de l'attrait plus général que va exercer sur lui le naturalisme à cette étape de sa carrière. Ces bustes sont créés en même temps qu'éclatent les scandales de l'*Olympia* et du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (1863) et se

⁴⁷ MUSÉE RODIN (n. d.). « Thème : le corps dans l'œuvre de Rodin », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/theme-le-corps-dans-loeuvre-de-rodin>

souviennent d'un scandale plus ancien, celui de l'*Enterrement à Ornans* de Courbet (1850). L'attrait du naturalisme exerce à l'époque une influence salutaire sur la sculpture dans la mesure où il entraîne, avec l'abandon de la figure idéalisée ou héroïsée, le détachement de la référence antique et mythologique qui la fonde le plus souvent. L'*Âge d'airain*, le *Saint Jean-Baptiste*, les *Bourgeois de Calais* et même le *Balzac* appartiendront à la même veine réaliste, comme nous le verrons un peu plus loin.

En 1877, à 37 ans, Rodin accède enfin à la célébrité grâce – pour plusieurs à l'époque, il semble que ce soit devenu un rite de passage obligé – à son propre scandale. L'*Âge d'airain* (figure 68), initialement exécuté en plâtre, représente un jeune homme grandeur nature auquel une allusion à Hésiode confère le pedigree de rigueur pour une présentation officielle au Salon. Le thème, qui fait référence à des développements technologiques importants dans l'histoire de l'humanité, évoquerait l'éveil de l'homme originel à une étape nouvelle de son emprise sur le monde. Mais la sculpture avait connu une autre appellation lors d'une présentation préalable en Belgique : portant comme titre *Le Vaincu*, elle paraissait faire allusion au soldat français défait lors des conflits de 1870. Comment expliquer cette double connotation et cette facile association des contraires,



Figure 68 – Rodin, *L'Âge d'airain*, 1877, bronze, 180,5 x 68,5 x 54,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

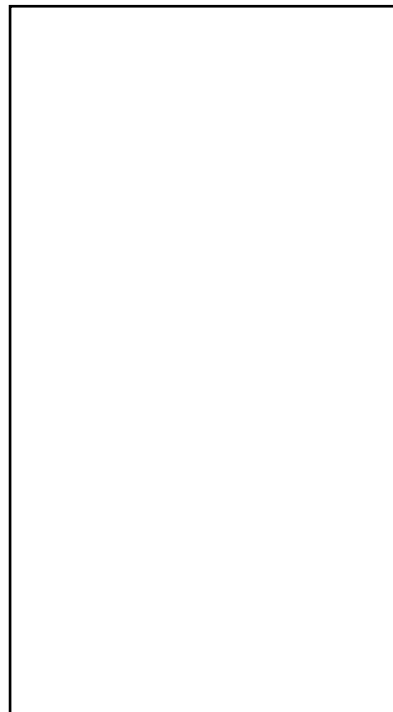


Figure 69 – Rodin, *Saint Jean-Baptiste*, 1880 [1878], bronze, 203 x 71,7 x 119,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

l'ancien et le contemporain, la vision optimiste et la vision pessimiste ? « La figure n'est en effet pas facile à comprendre car elle est rendue très abstraite par l'absence des attributs traditionnels » (Musée Rodin⁴⁸). Le sculpteur, de toute évidence, se désintéresse du problème car il s'est donné, d'abord et avant tout, un défi de rendu anatomique de haute précision. L'œuvre se place dans la veine naturaliste dont nous venons de parler : le modelé et l'attitude montrent bien en effet la volonté du sculpteur de s'approcher au plus près du réel, sans effort d'idéalisation. Seul un *contrapposto* bienséant évoque l'héritage classique dont il va bientôt se libérer. *L'Âge d'airain* fit néanmoins scandale car il était réalisé si finement, il correspondait si parfaitement à son modèle, qu'on accusa l'artiste de l'avoir moulé directement sur le sujet, un expédient jugé indigne d'un artiste ambitieux. Rodin devait répondre à l'attaque et prouver son innocence en façonnant son *Saint Jean-Baptiste* (figure 69), une figure un peu plus grande que nature afin de démontrer à ses détracteurs qu'elle était de sa main et qu'il savait maîtriser les techniques sculpturales. Le personnage, emprunté cette fois-ci à la tradition chrétienne, s'inscrit dans une visée naturaliste et présente une profusion de détails destinée à rendre la figure presque vivante et à rappeler au plus près le modèle d'atelier (identifié comme un certain Pignatelli). *Saint Jean-Baptiste* reprend le mouvement de *contrapposto*, mais en l'atténuant pour accentuer l'élan frontal du précurseur. Contrairement à son prédécesseur, le Baptiste est fermement ancré dans le sol ; esquissant un mouvement de marche il garde, détail étrange, les deux pieds collés par terre. D'ailleurs, un moulage des jambes de la statue et une première étude de son torse serviront à créer *L'Homme qui marche* (figure 93), dont nous reparlerons vers la fin de ce chapitre. Nous allons aussi nous intéresser à ce processus de réemploi et aux nombreuses manipulations et bricolages auxquels s'est livré l'artiste à partir de ses figures d'origine. Présenté au Salon, *Saint Jean-Baptiste* valut à son auteur une mention honorable, mais surtout une commande qui allait changer sa carrière : la *Porte de l'Enfer*. Avant d'aborder cette réalisation majeure, qui marque un véritable tournant dans l'œuvre de Rodin, il nous semble important de discuter de la maturation des réflexions naturalistes de l'artiste, qui trouveront leur aboutissement dans des commandes officielles de statues monumentales.

⁴⁸ MUSÉE RODIN (n. d.). « Rodin, sculpteur dans la troisième république », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-sculpteur-dans-la-troisieme-republique>, fiche 1. Consultée le 28 février 2017.

b) Les commandes officielles et l'attrait du naturalisme

On retrouve, dans les projets que Rodin entreprend désormais à son propre compte, de nombreux groupes et statues, pour la plupart des commandes officielles, qui s'inspirent encore plus ou moins spécifiquement de sources textuelles. C'est le cas pour les *Bourgeois de Calais* (1889) (figure 70), un ensemble de six figures commandé par la ville éponyme pour commémorer l'un des épisodes les plus célèbres de son histoire. Basé sur les *Chroniques de France* (1408) de Jean Froissart, le récit de l'événement nous ramène à la première partie de la Guerre de Cent Ans. Le roi d'Angleterre Édouard III, fort de ses prétentions au trône de France laissé sans héritier, projette d'envahir la France par le nord. Il entreprend alors un long siège de Calais, place stratégique pour préparer un débarquement de grande envergure. Après avoir affamé les Calaisiens pendant onze mois, il exige de se faire remettre les clefs de la ville par ses notables. Le 3 août 1347, six citoyens, Eustache de Saint-Pierre, Jacques et Pierre de Wissant, Jean de Fiennes, Andrieu d'Andres et Jean d'Aire vont rencontrer le monarque afin de procéder à la reddition. Ils se préparent à donner leur vie mais ils seront épargnés grâce à l'épouse du roi Philippa de Hainaut, touchée par leur courage et leur esprit de sacrifice. La sculpture de Rodin, inaugurée officiellement



Figure 70 – Rodin, *Les Bourgeois de Calais*, 1889, plâtre,
219,5 x 266 x 211,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée
Rodin

le 3 juin 1895 sur la place Richelieu, à Calais, choisit d'ignorer toute confrontation dramatique entre vainqueurs et vaincus et dédaigne les empilements pyramidaux qui devraient convenir à ce type de monument ; l'artiste a recours à un arrangement plus archaïque, celui du cortège plutôt associé aux bas-reliefs mais qu'il va audacieusement traduire en ronde-bosse. S'inspirant des groupes gothiques que l'on peut admirer sur les façades des églises et des cathédrales ou autour des tombeaux, le sculpteur cherche à rendre, dans l'attitude des corps et les traits des visages, les sentiments que les bourgeois de Calais avaient pu ressentir lors de cette marche vers la mort. Habillés de haillons, ils affichent tous des expressions différentes, allant de la résignation au désespoir, en passant par la détermination. Les figures furent d'abord réalisées nues, conformément à la tradition, mais Rodin les habilla ensuite de lourdes tuniques qui, en leur conférant une touche de réalisme, décuplent leur expressivité ; le même type de vêtement, gardant le souvenir des draps saturés de plâtre manipulés par le sculpteur, sera utilisé pour le *Balzac*. Malgré le fait que le thème exige des figures saisies dans un mouvement directionnel, ses *Bourgeois* semblent s'arracher difficilement à la gravité et demeurent fermement enracinés dans le sol, à l'instar de ce qui se passait déjà avec le *Saint-Jean Baptiste* – que rappelle d'ailleurs, sur un mode plus désespéré et plus accablé, le personnage d'Eustache de Saint-Pierre.

L'un des traits novateurs les plus controversés de ce monument est à rapprocher de cette stratégie d'ancrage, à laquelle Rodin confère une dimension plus sociale : il concerne le traitement du socle manifestant l'attention singulière portée par le sculpteur au cadre urbain dans lequel s'insèrent ses *Bourgeois*. L'artiste avait songé à présenter ses personnages presque au ras du sol (la formule sous laquelle cette œuvre est aujourd'hui la plus connue), afin qu'ils puissent établir une relation de proximité et de connivence avec les spectateurs. Rodin proposa également, au cas où son idée serait rejetée, d'élever au contraire le groupe sur une colonne de cinq mètres de haut, au centre de la place, afin que les figures se détachent sur le ciel et les bâtiments environnants. La ville de Calais, commanditaire de l'œuvre, refusa cependant les deux options ; les *Bourgeois* furent placés sur un socle à mi-hauteur, comme un monument classique, au grand déplaisir de Rodin.

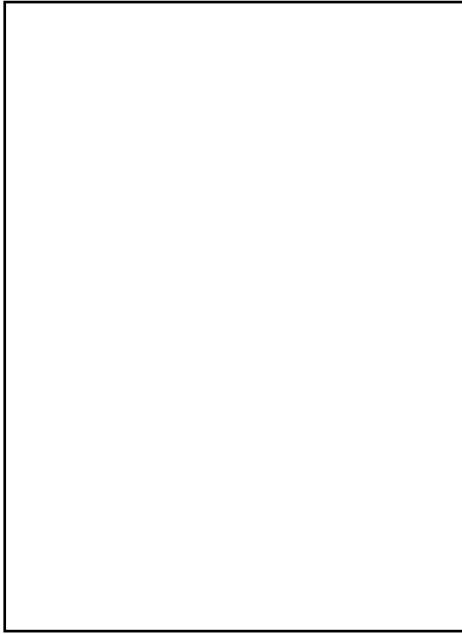


Figure 71 – Rodin, *Balzac étude de nu C*, 1892, plâtre, 128,5 x 52 x 62 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

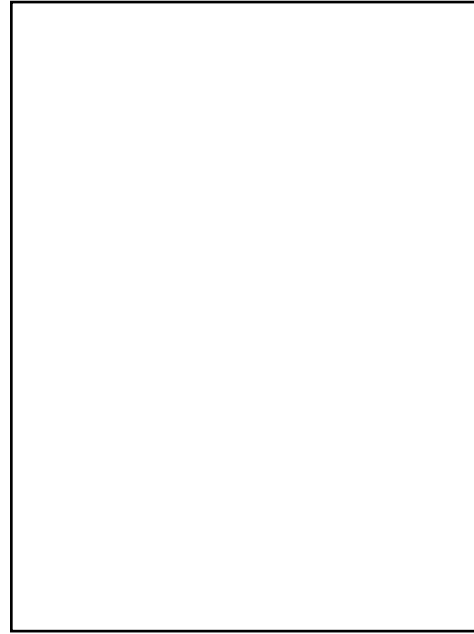


Figure 72 – Rodin, *Balzac tête au front dégagé et au menton fendu, dite tête H*, c. 1894, plâtre, 27,8 x 23,8 x 26 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

En 1891, cinquante ans après la mort de Balzac, Rodin fut également commissionné par la Société des gens de lettres, dont Émile Zola était le président, pour lui ériger un monument commémoratif. Comme il n’existait pas de portraits de l’écrivain, hormis un tableau peint par Louis Boulanger, le sculpteur alla chercher en Touraine, la région natale de Balzac, des types physiques pouvant correspondre au sien. Nous retrouvons dans cette stratégie l’un des grands postulats de l’esthétique naturaliste : associer l’individu à sa race, à son milieu et à son temps. Pour le visage, il prit donc comme modèle un certain Estager, conducteur de diligence à Tours (Musée Rodin⁴⁹). Mais il s’inspira aussi de descriptions de l’écrivain afin d’augmenter le coefficient d’expressivité de sa figure. Il créa, selon son habitude, un certain nombre de têtes différentes et les modela séparément des corps – nus, évidemment. Enfonçant les orbites, épaississant les traits, il ajouta une épaisse crinière de lion sur le « visage traité comme un masque » (Musée Rodin⁵⁰) (figures 71 et 72). La jonction entre la tête et le corps fut aussi transformée par l’artiste en élément expressif. Elle donna naissance au célèbre « cou de taureau », qui imprime au personnage de

⁴⁹ MUSÉE RODIN (2016). « Balzac Gate – En quête d’un visage », *Musée Rodin* [en ligne], mars 2016. <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-en-quete-dun-visage>. Consultée le 10 avril 2017.

⁵⁰ MUSÉE RODIN (2016). « Balzac Gate – La tête et l’âme », *Musée Rodin* [en ligne], mars 2016. <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-la-tete-et-lame>. Consultée le 10 avril 2017.

l'écrivain le sentiment de puissance se dégageant de ses textes. Quant à l'habillement, il devait correspondre à la robe de chambre, copiée sur la bure de l'ordre des Chartreux, que Balzac endossait pour écrire (Musée Rodin). Il nous reste encore les moulages des différentes études de nu et de la robe de chambre – qui serait un vrai vêtement trempé dans le plâtre et drapé à la convenance de l'artiste – comme témoignage du long processus de création que cette commande impliqua. Lorsque Rodin exposa son œuvre finie au Salon, en avril 1898, les premières réactions positives firent vite place aux critiques ; on jugeait l'œuvre monstrueuse, mal dégrossie et on la surnomma « le menhir ». Le comité chargé de l'érection du monument fit paraître un communiqué, indiquant qu'il ne pouvait accepter une telle ébauche (Musée Rodin⁵¹). Frustré et humilié, Rodin gardera sa statue chez lui à Meudon ; elle ne sera finalement érigée qu'en 1939, sur un terre-plein du boulevard Raspail, à Paris, presque un siècle après la mort de l'écrivain et quarante ans après sa création par Rodin. Sa statue commémorative de Victor Hugo, qu'il admira beaucoup, connut une genèse très similaire, excepté qu'il décida de le représenter nu. De nombreux bustes sortiront également de cette phase créatrice.

Dans l'ensemble, les monuments publics de Rodin d'inspiration réaliste consacrés à des écrivains connus devaient peu à peu déplacer le rapport de la sculpture à la référence littéraire proprement dite. Au lieu de renvoyer à un ou des textes-sources, les figures sculptées comme celle du *Balzac* cherchent plutôt à incarner et à célébrer, dans la personne même de l'écrivain, le génie de son écriture. Cependant nous ne devons pas nous attarder davantage sur ce type de réalisation car il nous éloigne de notre questionnement principal sur la représentation du corps en général et, plus particulièrement, du corps féminin. Les monuments commémoratifs sont en effet dédiés à des célébrités historiques et, en tant que tels, ils visent d'abord et avant tout des individualités masculines. C'est vers un autre type d'ensemble sculpté, dont la réalisation s'est étendue sur une longue période parallèlement à l'exécution d'autres commandes publiques, qu'il nous faut surtout nous tourner pour comprendre comment Rodin s'est servi des corps, et de plus en plus des corps de femmes, pour mettre à mal les dispositifs narratifs traditionnels et conférer aux figures en représentation une expressivité résolument moderne. Nous allons considérer une œuvre qui,

⁵¹ MUSÉE RODIN (2016). « Balzac Gate – 17 mars 1898 : Balzac terminé, Rodin refusé », *Musée Rodin* [en ligne], mars 2016. <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-17-mars-1898-balzac-terme-rodin-refuse>. Consultée le 10 avril 2017.

malgré son état chronique d'inachèvement, s'est avérée la plus féconde dans la maturation de l'imaginaire et de la plastique de Rodin : *La Porte de l'Enfer*.

2) *La Porte de l'Enfer*

a) Un programme déprogrammé

Nous avons déjà évoqué, à propos du passage de Rodin chez Carrier-Belleuse, l'intérêt que la France du XIX^e siècle portait au développement de ses industries de luxe. Un débat concernant la création d'un Musée des Arts Décoratifs émerge alors, initiative soutenue par Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts. Ce dernier propose de confier la réalisation de la porte d'entrée monumentale de cet important édifice à Rodin. La commande est officialisée par arrêté ministériel le 16 août 1880⁵², indiquant à l'artiste la voie à suivre : la porte décorative sera ornée de bas-reliefs inspirés de « *La Divine Comédie* du Dante »⁵³. Le sujet semble d'ailleurs avoir été décidé en privé quelques semaines plus tôt : « Je vous commande une porte (Les Chants du Dante) au prix de 8000 francs pour le modèle », annonçait Turquet dans un billet adressé à Rodin le 17 juillet 1880. Cependant, si l'on se fie aux commentaires adressés une dizaine d'années plus tard par le sculpteur à Truman H. Bartlett⁵⁴, Rodin avait envisagé d'entrée de jeu de ne pas se laisser contraindre par le thème imposé : « Je n'avais pas l'idée d'interpréter Dante, bien que j'aie été heureux de prendre *L'Enfer* comme point de départ, parce que je voulais faire quelque chose en petites figures nues » (Blanchetière 2016 : 86). D'autre part, la réalisation de l'œuvre allait s'étirer considérablement dans le temps et laisser au sculpteur, dont le style était en train de s'affirmer, la latitude pour prendre toutes sortes d'initiatives. Vers 1881, Rodin annonçait déjà que cela lui prendrait « au moins trois années pour achever cette œuvre » (Blanchetière 2016 : 59). Mais ce

⁵² L'ensemble des détails factuels que nous utiliserons à propos de *La Porte* nous vient d'une étude exhaustive effectuée par François Blanchetière, dans le catalogue de l'exposition *L'Enfer selon Rodin* : BLANCHETIÈRE, François (dir.) (2016). *L'Enfer selon Rodin*, Paris : Musée Rodin & Norma Éditions.

⁵³ Correspondance avec le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, lettre du 18 août 1880, archives du Musée Rodin.

⁵⁴ BARTLETT, Truman H (1889). « Auguste Rodin, Sculptor », *The American Architect and Building News*, XXV, nos 689 à 703 ; réédité dans Albert Elsen (dir.) (1965), *Auguste Rodin. Readings on his Life and Work*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, p.13-109 ; à nouveau dans cat. Exp., Montréal, Richmond, Salem 2015-2016, p.214-254.

sont surtout des circonstances externes qui devaient libérer Rodin des contraintes de la commande. Un changement de gouvernement, quelques temps après l'octroi du contrat, puis l'annulation définitive du projet de Musée en mars 1888, lui permirent de jouer à sa guise avec ses « petites figures nues », au point qu'à sa mort, près de trente ans après le début du projet, l'œuvre qu'il laissa derrière lui ne peut pas être considérée comme étant achevée. Sans parler du fait qu'elle avait pris de grandes libertés avec le texte de *La Divine Comédie*, ce que nous allons examiner après avoir constaté que Rodin n'était pas le seul à se mesurer au monument textuel que constituait le poème de Dante. Au XIX^e siècle, *La Divine Comédie* était visuellement revisitée par de nombreux artistes désirant l'acclimater à l'air du temps.

La fascination pour l'univers dantesque n'était en effet pas unique à Rodin et à ses commanditaires. Elle avait donné lieu à toutes sortes de références croisées, à de fréquents allers-retours entre le poème et ses mises en images qui ont pu amener le sculpteur à chercher des manières inédites d'aborder le texte-source. Depuis le début du XIX^e siècle et l'époque romantique, de nombreux artistes s'étaient penchés sur *La Divine Comédie*. Symboliquement, il s'agissait pour les générations postrévolutionnaires de revendiquer la suprématie des écrits en langue vernaculaire du Moyen-âge et de la Renaissance sur ceux rédigés en grec et surtout en latin ; Dante et Pétrarque prenaient le pas sur Virgile et Horace, la querelle des Anciens et des Modernes entamait une nouvelle manche. Catherine Chevillot a dressé la liste d'un certain nombre d'artistes qui tirèrent leur inspiration de *La Divine Comédie* : elle signale, entre autres, Félicie de Fauveau et son *Monument à Dante* (1836 – aujourd'hui détruit) qui a pu inspirer de nombreux *Paolo et Francesca*. Le buste sculpté s'avérant plus versatile comme produit de consommation artistique que ne l'est le bas-relief, l'effigie du poète semble avoir été particulièrement populaire et s'être volontiers substituée aux péripéties complexes de sa promenade aux Enfers. Auguste Préault, Alexander Munro, Enrico Pazzi, Paul Aubé, Albert-Ernest Carrier-Belleuse réaliseront ainsi des portraits de Dante, un engouement qui va se prolonger jusqu'au début du XX^e siècle (Chevillot 2016 : 24-25). On voit donc que Rodin ne fut pas le seul à s'intéresser à l'auteur italien. Il est d'ailleurs fort probable qu'il se soit inspiré de certains de ces artistes pour réaliser quelques-unes de ses figures. Chevillot a entre autres repéré une *Esquisse pour Dante* (après 1850)⁵⁵, de Paul Dubois (avec qui Rodin travailla à la décoration de l'hôtel de la Païva pour Carrier-Belleuse),

⁵⁵ Paul Dubois, *Esquisse pour Dante*, après 1850, cire brune, 18,5 x 7 x 10cm, Musée des Beaux-Arts, Troyes, MAH.05.9.155 (Chevillot 2016 : 26).

dont le *Penseur* reprend la posture (2016 : 26). De même, Jean-Baptiste Carpeaux, comme nous l'avons vu dans le chapitre I, modela un *Ugolin* (figure 34) qui, s'il est très différent de celui de Rodin, anticipe lui aussi la pose du *Penseur*. Chevillot (2016 : 28) porte sur l'ensemble du phénomène un jugement intéressant dans la mesure où il nous laisse entrevoir comment une totalité et une tonalité expressives particulières ont pu progressivement se substituer à une pluralité narrative :

[L]es décennies qui précèdent la *Porte* ne se contentent pas d'apporter de nouveaux modèles ou de nouvelles compositions, elles abordent aussi l'Enfer comme une totalité : un univers en soi, déconnecté d'autres mondes et sans lien désormais avec un quelconque pendant élégiaque ou paradisiaque ; un univers fermé, finalement, sur l'humain. Le développement de l'illustration de *La Divine Comédie* y est pour beaucoup [...].

La dynamique à l'œuvre dans le développement de *La Porte* semble répondre à ce mouvement général. Nous examinons maintenant certains de ses aspects les plus révélateurs. La version en bronze que l'on peut voir aujourd'hui ne fut coulée qu'après la mort de l'artiste ; la version en plâtre du Musée d'Orsay (figure 74), présentée au public lors de son exposition personnelle au Pavillon de l'Alma en marge de l'Exposition universelle de 1900, est probablement la plus ancienne que l'on possède et qui nous donne une idée générale du projet. Mesurant plus de six mètres de haut sur quatre mètres de large, elle supporte près de deux cents figures qui sont loin de correspondre point pour point au programme iconographique du texte de Dante. On y retrouve, bien sûr, quelques-uns des figurants du poème d'origine, des personnages inspirés des contes et légendes urbaines du temps, tels que Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, ou Ugolino della Gherardesca et ses fils, de même que des protagonistes importants de l'histoire italienne. Dante lui-même apparaît sur cette porte qu'il domine ; mais il s'agit d'une sorte de figure en transit, un arrêt le long d'une chaîne identitaire qui résume assez bien le genre de métamorphoses que va privilégier l'artiste.

À l'origine, le personnage surplombant la *Porte* correspondait à Minos, que Dante avait établi comme Juge des Enfers, chargé d'envoyer les âmes pécheresses à leur châtiment. Il est en cela le contrepoint du Christ présidant au Jugement dernier que l'on trouve dans bon nombre de tympans médiévaux (Blanchetière 2016 : 62). C'est en 1882 que Rodin commence à l'assimiler à Dante lui-même (Blanchetière 2016 : 62 ; 200) ; la fonte initiale⁵⁶ le montrait d'ailleurs avec une

⁵⁶ Réalisée en 1884 pour le collectionneur Constantine Alexander Ionides. Jamais exposée. (Blanchetière 2016 : 62)

sorte de capuchon qui n'est pas sans rappeler certains portraits du poète. Lors de sa première présentation publique, à l'exposition de 1889 à la galerie Georges Petit, la figure apparaît séparément sous une identité moins associée à la personne historique de l'auteur qu'à la disposition psychologique du personnage qui l'incarne, disposition qui s'exprime dans sa désormais célèbre posture : *Le Penseur, le Poète, fragment de la Porte, plâtre*. Dante y apparaît en pleine réflexion, dominant le territoire qu'il a traversé en compagnie de Virgile. À partir de ce moment, Rodin en fera une figure séparée, la sculpture passée à la postérité sous l'appellation *Le Penseur*.

De nombreux personnages accrochés à *La Porte*, y compris ceux inspirés directement de Dante comme *Ugolin*, le tyran historique de la ville de Pise tristement célèbre pour avoir dévoré les cadavres de ses enfants, deviendront eux-mêmes des groupes distincts. Nous examinerons ce processus de réemploi dans la dernière partie du chapitre. D'autre part, nous l'avons déjà laissé entendre, le sculpteur s'est permis d'ajouter des personnages n'ayant rien à voir avec le texte de Dante, peut-être parce qu'ils s'inscrivaient bien dans le registre iconographique de *La Divine Comédie*. Par exemple, dès octobre 1881, Rodin concevait deux figures monumentales qui

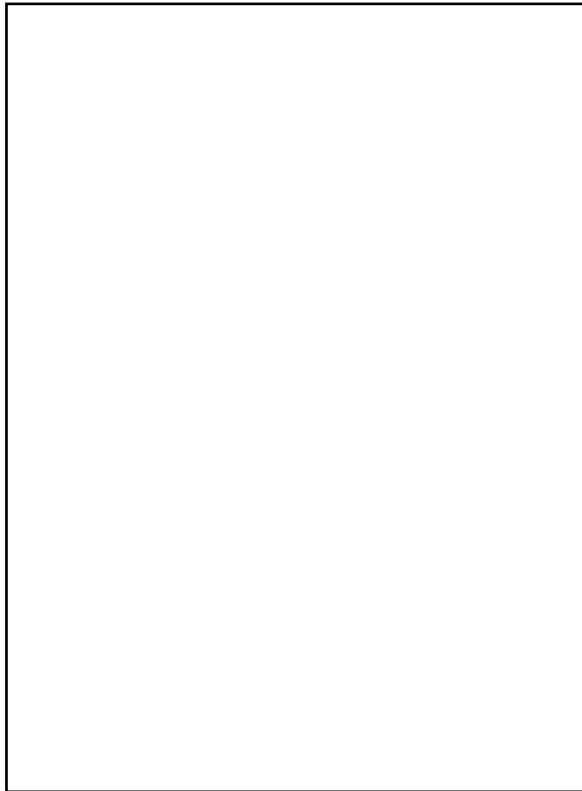


Figure 73 – Ghiberti, *Porte du Paradis*, 1425-1452, bronze doré, 599 x 462 cm, Baptistère de San Giovanni, Florence.

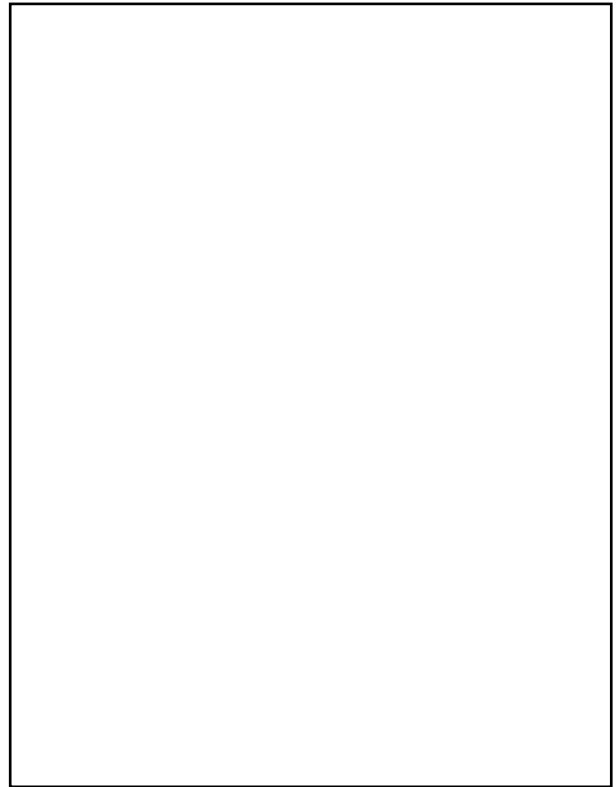


Figure 74 – Rodin, *Porte de l'Enfer*, entre 1880 et 1917, haut-relief en plâtre, 635 x 400 x 94 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR.

devaient être placées de chaque côté de la *Porte* : *Adam* et *Ève*, « les ancêtres de l'humanité, absents de *L'Enfer* de Dante, [qui] sont toutefois à l'origine de tous les péchés de leur progéniture » (Blanchetière 2016 : 59). Sur une photo d'avril 1887, ces deux figures surplombaient plutôt la *Porte*, ce qui rejoint seulement en partie l'argument de Rilke et Georg Treu soutenant qu'*Ève* seule devait dominer la *Porte*⁵⁷. Les plans ont par la suite changé, pour donner naissance, à partir de la triple figure d'*Adam*, à un autre groupe célèbre, celui des *Trois ombres*. Mais c'est surtout le registre expressif de l'ensemble qui paraît avoir inspiré à l'artiste bon nombre d'ajouts. Il semble en effet avoir infléchi la signification globale de l'ensemble en s'intéressant davantage aux tourments moraux auxquels se trouvent exposés des individus victimes de leur passion qu'aux tortures physiques auxquelles ils sont soumis en enfer.

Pour Rodin, bien qu'il apprêtiât beaucoup le poème de Dante, cette *Porte* allait être le moyen parfait pour inscrire son art parmi les grandes réalisations artistiques de son époque. Son objectif de « faire quelque chose en petites figures nues » – au demeurant pas si petites étant donné la taille du monument – nous indique qu'il va se désintéresser de tout détail pittoresque, par exemple des haillons auxquels Dante faisait occasionnellement référence et qui auraient pu le maintenir dans la mouvance réaliste. Le sculpteur va se concentrer sur l'expressivité des corps en tant que tels, des corps qui deviennent de purs vecteurs passionnels. Et quel meilleur sujet, pour incarner cette intensité dramatique, que des damnés condamnés à expier éternellement leurs fautes ?

Ce changement de sensibilité marquait-il la disparition de toute trame narrative ? Et même d'une trame narrative généralement inspirée de Dante ? Il semble que, malgré les remaniements de personnages auxquels s'est rapidement livré l'artiste, les premières versions de *La Porte* conservaient un certain scénario compatible avec le propos de *La Divine Comédie*. Rodin avait sans aucun doute à l'esprit, pour ce type de projet, l'archétype même de la porte historiée qu'avait réalisée Lorenzo Ghiberti au Baptistère de Florence, entre 1425 et 1452. Cette *Porte du Paradis*, dont sa *Porte de l'Enfer* constituait en quelque sorte la contrepartie tardive, était consacrée à quelques scènes-clés du récit biblique depuis la Création d'*Adam* et *Ève* (figure 73). Certains croquis préparatoires montrent bien que Rodin s'est en premier lieu inspiré de ce précédent célèbre et de son mode de composition : une division en caissons servant de cadre à diverses scènes ou

⁵⁷ Voir Blanchetière 2016 : 59.

épisodes narratifs. De fait, dès octobre 1880, Rodin a déjà dessiné plusieurs modèles de portes, qui passent très rapidement de dix (*Porte de l'Enfer, première maquette*, figure 75) à huit caissons (*Projet de porte à huit panneaux*, Musée Rodin D.01969 ; *Projet de porte à panneaux divisés*, Musée Rodin D.01970). Certains ont cherché une signification symbolique cachée à ce choix, arguant le fait que l'Enfer était organisé en huit cercles, si l'on exclut les Limbes ; Blanchetière (2016 : 54) juge cette explication peu probable :

[P]lus on avance dans le récit de Dante, plus on descend dans les enfers, et plus les cercles se subdivisent. Qui plus est, les châtiments des damnés varient au sein de chacune de ces subdivisions, si bien que l'on ne voit guère comment Rodin aurait pu, en une seule composition pour chaque cercle, synthétiser tout ce que Dante décrit, parfois très en détail.

La symbolique appelle néanmoins le récit. Truman Howe Bartlett, témoin de la première heure, croyait retrouver, dans l'organisation générale de l'œuvre, une séquence temporelle correspondant au périple dantesque : « Le tympan de la *Porte*, au-devant duquel Dante s'assoit en silence, contient deux sujets : *L'Arrivée*, à sa droite, et *Le Jugement*, à sa gauche » (Blanchetière 2016 : 62). La composition des panneaux émerge ensuite naturellement, suivant la progression narrative du poète dans les Enfers : les *Limbes*, sur le montant de gauche, montrent le premier

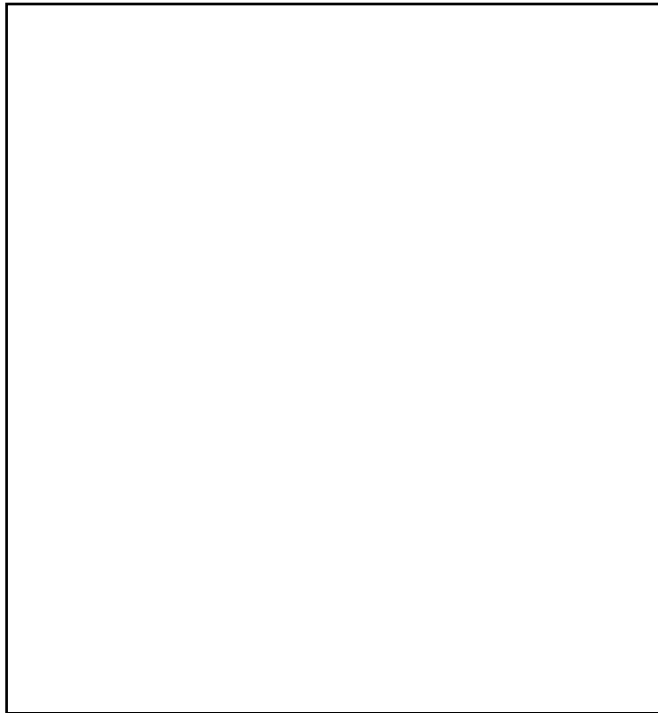


Figure 75 – Rodin, *Porte de l'Enfer – première maquette*, 1880, cire, 23,3 x 15,5 x 2 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

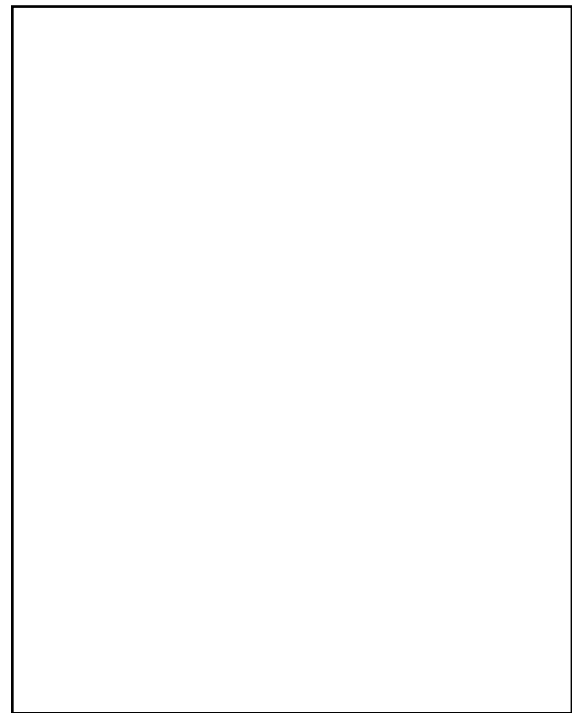


Figure 76 – Rodin, *Porte de l'Enfer – troisième maquette*, 1881, plâtre, 111,5 x 75 x 30 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

cercle des Enfers (chant IV), suivies par l'*Arrivée* aux Enfers, sur la partie gauche du tympan (chant V). On passe ensuite au *Jugement*, sur la partie droite du tympan (chant V), puis au *Cercle des Amours*, sur le montant de droite, soit le deuxième cercle des Enfers (chant V) (Blanchetière 2016 : 62). Le fait que Minos était la figure originellement pressentie pour figurer entre l'*Arrivée* et le *Jugement* montre bien que Rodin avait, dans les premiers temps, planifié une composition narrative suivant trait pour trait le poème de Dante. Les choses se compliquent par la suite. D'abord, comme nous venons de le voir, le Juge se trouve remplacé par le Narrateur, qui n'est rien d'autre que le Poète lui-même ; ensuite, par le déplacement des panneaux latéraux dont Rodin inverse les moitiés supérieures et inférieures, si bien qu'ils ne vont plus vraiment représenter les Limbes et le Cercle des Amours. ; on constate ce changement sur des photos datant d'avril 1887.

Ces modifications vont contribuer à brouiller la lecture de *La Porte* et marquer le début d'un glissement vers la non-narrativité. Blanchetière a tenté de saisir, au plus près des différentes étapes de réalisation, les transformations que Rodin a effectuées pour modifier le cadre figuratif de sa *Porte*. Rapidement, les caissons se retrouvent encadrés par de petits compartiments verticaux, montrant plusieurs figures, puis ces compartiments évoluent à leur tour pour devenir les montants encadrant les vantaux. Les bas-reliefs ornant les compartiments semblent avoir été organisés « selon un principe récurrent : sur les côtés, des figures assises ou debout, de profil ; au centre, une foule, et souvent, au premier plan, une forme rectangulaire » (Blanchetière 2016 : 54). Des rinceaux sculptés devaient border les caissons, témoignant de la dimension ornementale que devait assumer une porte destinée originellement à un Musée des Arts Décoratifs. Les éléments du vocabulaire ornemental (rinceaux, feuilles d'acanthé, consoles et modillons) n'ont jamais complètement disparu mais ils ont évolué au point de devenir méconnaissables. Ce qui est surtout remarquable et intéressant pour notre propos, c'est la suppression progressive des caissons au profit d'une organisation finale en deux grandes aires verticales correspondant à ce qui devait constituer les deux vantaux de *La Porte* (figure 76). La disparition de la matrice ghibertienne entraîne des modifications spatiales et plastiques majeures qui dégagent les figures en représentation des contraintes de la perspective et de la narrativité traditionnelles. Une manipulation subtile du relief avait en effet permis au sculpteur italien de simuler, dans les dix panneaux de bronze constituant sa porte, un espace ouvert et cohérent où pouvaient évoluer ses personnages. Chez Rodin, la dimension des corps n'est plus commandée par leur distribution dans l'espace scénique conventionnel ; au lieu de s'installer dans la profondeur, les corps en haut relief

se trouvent de plus en plus projetés dans l'espace du spectateur, un mouvement dont nous allons examiner l'implication. Ainsi libérés de la gravité, ils se contorsionnent aspirés par des mouvements ascendants et descendants, qui rappellent dans une certaine mesure les Jugements Derniers médiévaux, mais qui sont surtout psychologiquement mieux ajustés à l'expression des tourments moraux intéressant Rodin dans ce projet. Le fond de la *Porte* est rendu opaque, solide, et segmente les figures, les dépouillant d'un espace virtuel où ils pourraient s'étendre, à l'opposé du modèle ghibertien (Krauss 1997 : 29). Les figures sont figées dans leur propre gangue temporelle, plutôt qu'elles ne progressent dans le récit comme celles de Ghiberti. Peut-être est-ce pour cela qu'elles vont finir par sortir de la *Porte*, pour évoluer séparément de cette dernière tout en la complétant. C'est également ici qu'intervient l'influence de Charles Baudelaire, dont nous parlerons un peu plus loin.

Quant aux protagonistes dûment tirés du grand récit dantesque, ils établissent un rapport complexe de concordance et de discordance par rapport au texte d'origine. Un examen de deux groupes, les deux seuls en fait qui soient directement tirés du récit Dante, va nous permettre d'examiner la façon dont Rodin a pu prendre ses distances par rapport à sa source : il s'agit de Paolo et Francesca et d'Ugolin et ses enfants. Paolo Malatesta et Francesca da Rimini sont des personnes ayant réellement existé. On raconte que, après avoir épousé Giovanni Malatesta pour des raisons de politique familiale, Francesca tomba amoureuse de son beau-frère, Paolo. Un jour, enflammés par la lecture des amours de Lancelot et Guenièvre, les amants s'embrassèrent ; le mari jaloux les surprit et les tua tous les deux. Chez Dante, Paolo et Francesca apparaissent dans le deuxième cercle, celui des luxurieux. Et c'est Francesca qui raconte leurs malheurs :

Nous lisions un jour par agrément
de Lancelot, comment amour le prit :
nous étions seuls et sans aucun soupçon.
Plusieurs fois] la lecture nous fit lever les yeux
et décolora nos visages ;
mais un seul point fut ce qui nous vainquit.
Lorsque nous vîmes le rire désiré
être baisé par tel amant,
celui-ci, qui jamais ne sera loin de moi,
me baisa la bouche tout tremblant.
Galehaut fut le livre et celui qui le fit ;
ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant.

(Chant V, vers 127-138)

Bien que ce ne soit pas l'état dans lequel Dante les retrouve dans son périple aux Enfers, cette description correspond parfaitement à l'œuvre de Rodin, à l'exception évidente de la nudité des corps. Enlacés, les deux amants s'embrassent, Paolo tenant encore à la main le livre qu'ils étaient en train de lire. Dès les premières versions de *La Porte*, Rodin choisit cependant de les faire apparaître dans plusieurs groupes : le *Baiser* (1882), *Paolo et Francesca* (1887-1889), et *Fugit Amor* (1885). Ces reprises constituent un exemple supplémentaire du fait que l'expressivité d'un sujet – ici une fusion passionnelle – prenait, pour l'artiste, le pas sur la narrativité. Dès 1886, lorsqu'il commença à retirer ses figures des vantaux, le *Baiser* fut d'ailleurs l'une des premières à être détachées, sous prétexte que « cette représentation du bonheur et de la sensualité était en contradiction avec le thème » général du projet (Musée Rodin). *Le Baiser* sera l'une des sculptures les plus emblématiques de l'artiste.

La Porte contient un autre groupe renvoyant à *Paolo et Francesca* (figure 77). Situé juste sous *Ugolin et ses enfants*, il nous montre les amants tentant de s'accrocher l'un à l'autre ; Paolo a l'air effrayé, et tend les bras pour agripper sa bien-aimée, qui se recroqueville sous lui. Cette variation pourrait faire référence au châtimement infligé aux luxurieux dans le deuxième cercle :

La tourmente infernale, qui n'a pas de repos,
mène les ombres avec sa rage ;
et les tourne et les heurte et les harcèle.

(Chant V, vers 31-33)

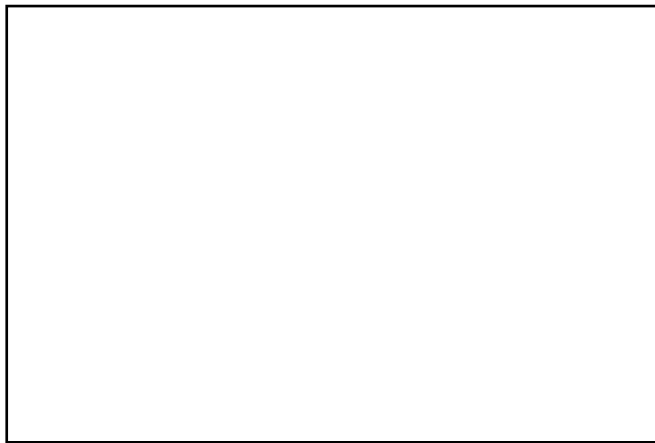


Figure 77 – Rodin, *Paolo et Francesca*, 1886, bronze, 29,3 x 61,5 x 29 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin



Figure 78 – Rodin, *Fugit Amor*, 1885, marbre, 51 x 72 x 38 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.



Figure 79 – Rodin, *Ugolin et ses enfants*, 1881, plâtre,
41,5 x 40,3 x 58,7 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée
Rodin

Cette description semble correspondre au groupe sculpté par Rodin ; cette fois encore, la narrativité est toujours présente et l'artiste semble s'être conformé à l'image du poète. Le groupe ayant été créé avant 1889 et l'annulation de la commande officielle, il est probablement logique que l'artiste se soit senti obligé de s'approcher du texte original. Cette fois, cependant, la gymnastique extrême à laquelle se livrent ses protagonistes pour atteindre un paroxysme d'expressivité ne détonnait pas avec la thématique générale et elle semble avoir inspiré tout un nombre d'autre variations. Nous pensons à *Fugit Amor* (figure 78), motif représenté deux fois. On retrouve le groupe sur le vantail droit, mais dans deux positions différentes qui font tantôt s'enfoncer les corps dans l'épaisseur de *La Porte*, tantôt les font jaillir au point de faire saillie, pratiquement à l'horizontale, dans l'espace du spectateur. Cette fois, les figures sont dos à dos, et la femme semble glisser des bras de son amant qui tente de la retenir – peut-être est-ce une variation de *Paolo et Francesca*, les deux ombres ballotées par les vents tentant malgré tout de s'accrocher l'une à l'autre. La sensibilité plus vénéneuse qui s'exprime dans cette variation nous amène d'autre part assez loin de l'univers dantesque. Elle pointe vers une autre influence littéraire plus contemporaine du sculpteur, celle de Baudelaire dont nous parlerons sous peu. L'artiste réutilisa les deux figures un certain nombre de fois. On retrouve notamment la figure

masculine – qui provient à l’origine d’*Ugolin et ses enfants* (figure 79) – seule, sous le nom de *L’Enfant prodigue*, lui aussi présent sur la *Porte*.

Ugolin et ses enfants (1881) est l’autre groupe que l’on peut rattacher avec certitude au poème de Dante. Il est sans aucun doute très inspiré par le groupe de Carpeaux, *Ugolin et ses fils* (figure 34). L’œuvre de Carpeaux, dont nous avons brièvement parlé, montre Ugolin en plein dilemme moral (sa posture rappelant celle du *Penseur*), se mordant les mains alors que ses enfants le supplient, accrochés à ses jambes. Elle pourrait correspondre aux vers suivants du poème :

Quand un faible rayon eut pénétré
dans l’affreux cachot, et que je découvris
mon propre aspect sur leurs quatre visages,
de douleur je mordis mes deux mains ;
et eux, pensant que c’était par désir
de manger, se levèrent aussitôt
et dirent : « Père, nous souffririons bien moins
si tu nous mangeais ; tu nous a vêtus
de ces pauvres chairs ; ôte-les-nous.

(Chant XXXIII, vers 55-63)

Rodin préféra plutôt le montrer hagard, prostré à quatre pattes comme une bête au-dessus de ses enfants morts, son choix s’arrêtant plutôt sur un passage que l’on trouve un peu plus loin :

Quand nous fûmes venus au quatrième jour,
Gaddo se jeta étendu à mes pieds,
et dit : « Père, ne viens-tu pas à mon secours ? »
Il mourut là, et comme tu me vois,
je les vis tomber tous les trois, un par un,
avant le sixième jour ; et je me mis alors,
déjà aveugle, à me traîner sur chacun d’eux,
les appelant pendant deux jours après leur mort.
Puis, ce que la douleur ne put, la faim le put.

(Chant XXXIII, vers 67-75)

Le groupe, créé dès les prémices de la *Porte*, respecte au mot près les vers du poète. La pose choisie par Rodin pour son Ugolin, très originale pour l’époque, le montre dans une position

humiliante, presque animale (Musée Rodin⁵⁸). Mais elle n'en fait pas le Saturne bestial qu'avait favorisé la tradition⁵⁹. Jacqueline Risset⁶⁰ note à ce propos que les vers originaux de Dante entretiennent une ambiguïté par rapport au fait qu'Ugolin ait été ou non coupable d'avoir dévoré ses enfants ; on serait arrivé à cette conclusion à cause de la séquence poétique et de la référence à la faim au lieu d'admettre, plus simplement, qu'il était lui aussi mort de faim après avoir été témoin de la mort de ses descendants.

Les autres figures que l'on trouve sur la *Porte*, nous l'avons déjà suggéré avec *Adam* et *Ève*, ne se rattachent pas directement à des vers de Dante. Certains personnages peuvent cependant être associés au thème général, ou du moins à l'interprétation qu'en fait Rodin. Ainsi, les différentes *Damnées*, *Petite Ombre*, ou encore *La Martyre* s'insèrent assez bien dans le monde des Enfers. Mais on note aussi beaucoup de figures allégoriques, comme *La Méditation*, combinant plusieurs niveaux de sens. *La Méditation* peut ainsi faire référence au processus de création de la *Porte*, autant qu'à la rumination d'une âme pécheresse ; *Le Désespoir*, ou encore *L'Avarice et la Luxure*, renvoient directement à des vers de Victor Hugo et suggèrent l'accablement moral :

Et la luxure immonde et l'avarice infâme,
tous les manteaux de plomb dont peut se charger l'âme.

(« Après une lecture de Dante », *Les Voix intérieures*, vers 21-22)

Des figures dont les noms sont tirés de la mythologie ou de textes antiques comme les *Métamorphoses* d'Ovide pourraient marquer la défaite des mythes païens face au triomphe du christianisme. Dante, conscient du nouvel ordre en train de s'instaurer, n'oubliait pas les âmes nobles mais non baptisées des anciens puisqu'il les plaçait dans les Limbes. Pour le sculpteur du XIX^e siècle, cette Antiquité châtiée constituait aussi une aubaine dans la mesure où elle lui offrait une imposante galerie de beaux corps à soumettre à son régime convulsif. On trouve ainsi *Mercure*, *Andromède*, des *Sirènes*, des *Nymphes*, quelques *Faunesses*, et même un groupe

⁵⁸ MUSÉE RODIN (n.d.). « Ugolin et ses enfants », *Musée Rodin*, [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/ugolin-et-ses-enfants>

⁵⁹ On peut se rappeler le *Saturne dévorant ses enfants* de Goya, qu'aurait pu inspirer l'histoire d'Ugolin, puisque la traduction des vers de Dante est assez ambiguë sur la partie anthropophage du récit. À ce sujet, voir : TOYNBEE, Paget (1968). *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, revised by Charles S. Singleton, Oxford : Clarendon Press, p. 226.

⁶⁰ ALIGHIERI, Dante. *La Divine Comédie - L'Enfer / Inferno*, édition bilingue, traduction de Jacqueline Risset, 2004 [1992], Paris : Flammarion, note 75 p.348.

nommé fort à propos *Les Métamorphoses d'Ovide* (figure 87). Ce dernier montre deux femmes enlacées, l'une essayant d'embrasser l'autre. Cet ensemble constitue l'un des témoins du glissement qui s'opère, dès 1887, vers d'autres sources d'inspiration que *La Divine Comédie*. Pour le passé, nous avons Ovide et ses *Métamorphoses* dont la thématique transformationnelle va de plus en plus convenir aux procédés mis en place par Rodin pour réaliser ses sculptures ; nous avons aussi évoqué une référence littéraire plus contemporaine à Hugo. Mais c'est surtout à Charles Baudelaire et à ses vénéneuses *Fleurs du Mal* que Rodin va emprunter une tonalité expressive foncièrement étrangère à la poésie dantesque.

b) De Dante à Baudelaire : le nu féminin incarne une nouvelle sensibilité

Rodin devait trouver dans la poésie de Baudelaire une sensibilité particulière qui allait marquer son approche thématique et son traitement des corps, notamment ceux des figures féminines. Cette affinité avec Baudelaire avait déjà été reconnue du temps de l'artiste, notamment par Gustave Geoffroy : « "les flexions de corps, les croupes lourdes, les figures désolées font plus songer à Baudelaire qu'à Dante." » (Musée Rodin⁶¹). Bartlett l'avait également noté : « L'artiste examina d'autres sujets, de même nature, mais aucun ne l'inspira plus profondément que les poèmes de Baudelaire. Selon lui, une grande communauté d'esprit relie Dante et le poète français » (cité par Blanchetière 2016 : 148). Cette affinité était d'ailleurs si importante qu'Hugues Le Roux pouvait dire, en 1889 : « J'ai connu un temps où les murs, le parquet de l'atelier, les selles, les meubles étaient couverts de ces petits corps de femmes, nus, tordus dans les poses de la passion et du désespoir. Rodin était alors sous l'influence toute récente du livre de Baudelaire. Il en paraissait enivré » (cité par Blanchetière 2016 : 149).

Entre octobre 1887 et janvier 1888, à la demande de Paul Gallimard, collectionneur et bibliophile, il produisit un ensemble d'illustrations pour *Les Fleurs du Mal* en utilisant sa propre copie de l'édition originale de 1857. Vingt-sept dessins furent ainsi créés, comme frontispices ou intégrés aux textes des poèmes (Musée Rodin⁶²) ; ils furent pour la plupart tirés de la *Porte*

⁶¹ MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin et Charles Baudelaire », *Musée Rodin* [en ligne]. http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire_fiche_1.

⁶² MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin et Charles Baudelaire », *Musée Rodin* [en ligne]. http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire_fiche_2.

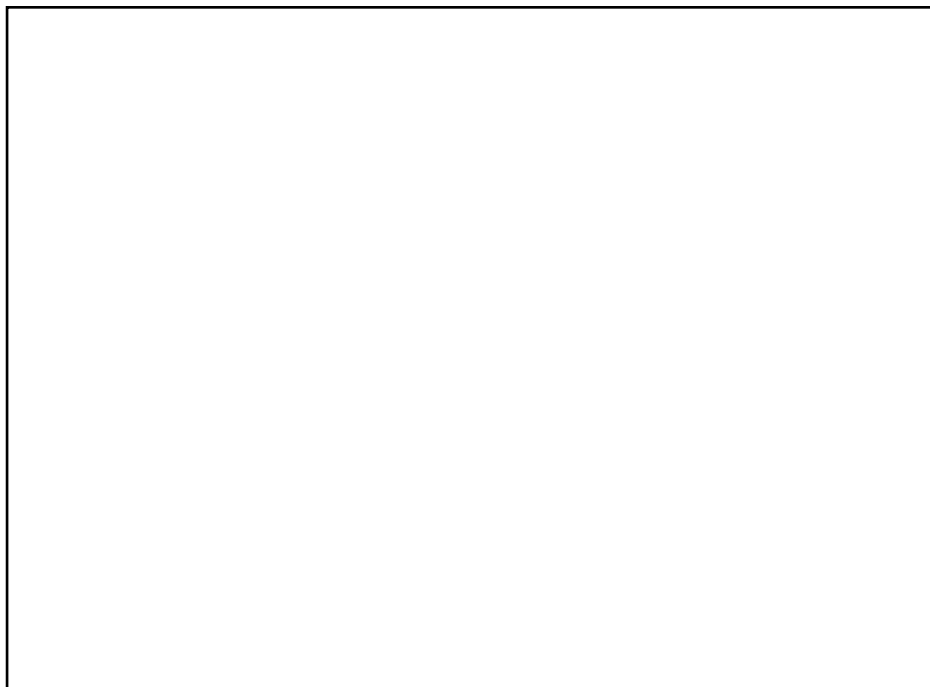


Figure 80 – Rodin, *Les Fleurs du Mal*, édition originale de 1854, illustrée par Rodin en 1887-1888, plume, lavis, gouache, 18,7 x 12 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

de l'Enfer, sur laquelle l'artiste travaillait alors activement. Ainsi, la *Martyre* a-t-elle été choisie pour illustrer le poème éponyme (figure 80), et « La Beauté » a hérité d'une figure inspirée de la *Méditation* (1887-90). Rodin semble n'avoir eu aucun mal à transcrire l'univers romantique et torturé du poète dans ses dessins même s'il ne partageait pas nécessairement son pessimisme. L'influence de Baudelaire semble avoir été très productive dans la mesure où elle insufflait une sensibilité plus contemporaine dans un médium encore lourdement marqué par son passé classique.

Bien que l'idéalisme de Rodin soit plus proche de l'optimisme de Victor Hugo que de la noirceur pessimiste de Baudelaire, ce dernier a exprimé des conceptions sur l'Art et l'artiste proches celles du sculpteur : la vocation sacré (sic) du travail de l'artiste, et la souffrance qui lui est inhérente apparaissent dans le poème « La Bénédiction » ; la peur de l'ennui, dans « La Muse Vénale » ; mais aussi, dans « La Beauté », le risque pour l'artiste de devenir l'esclave de sa propre quête d'absolu. (Musée Rodin⁶³)

Pour Catherine Chevillot, c'est le tournant baudelairien qui apporte la dimension passionnelle, sensuelle, presque érotique, que l'on retrouve dans la *Porte*. Les allers-retours entre

⁶³ MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin et Charles Baudelaire », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire>

« l'accumulation et le vide, le cauchemar surpeuplé et le néant, l'intensité du désir comme de la violence et l'infinité de la désespérance et de la béance » tissent la toile de fond des figures qui peuplent l'œuvre du sculpteur (Chevillot 2016 : 30).

L'illustration du poème « Les Bijoux » (figure 81) reprend le dispositif de mise en abyme auctoriale réalisée par l'invention de *Dante – Le Penseur* ; Rodin agrmente le texte d'une allégorie de l'âme du narrateur, tout en contrastes d'ombres. Cette stratégie n'est pas sans rappeler les introspections de Baudelaire sur ses amours de même que l'expression de ses sentiments mitigés envers la beauté, incarnée par la femme ; pour le poète, cette dernière demeure une figure attirante mais dangereuse, elle est pour l'homme véritable source de damnation. On retrouve ici une ambivalence qui n'est pas étrangère à l'imaginaire masculin du temps. On l'a déjà rencontrée chez Degas pour qui la femme était simultanément objet de fascination et d'angoisse. Blanchetière impute d'ailleurs en partie l'attrait de Rodin pour les *Fleurs du Mal* à sa relation tumultueuse avec Camille Claudel ; mais, et ceci est plus important, l'influence du poète arrive à point dans l'évolution que connaît le sculpteur au cours des années 80 : « Les figures féminines se font plus présentes, en sculpture mais surtout en dessin ; les corps

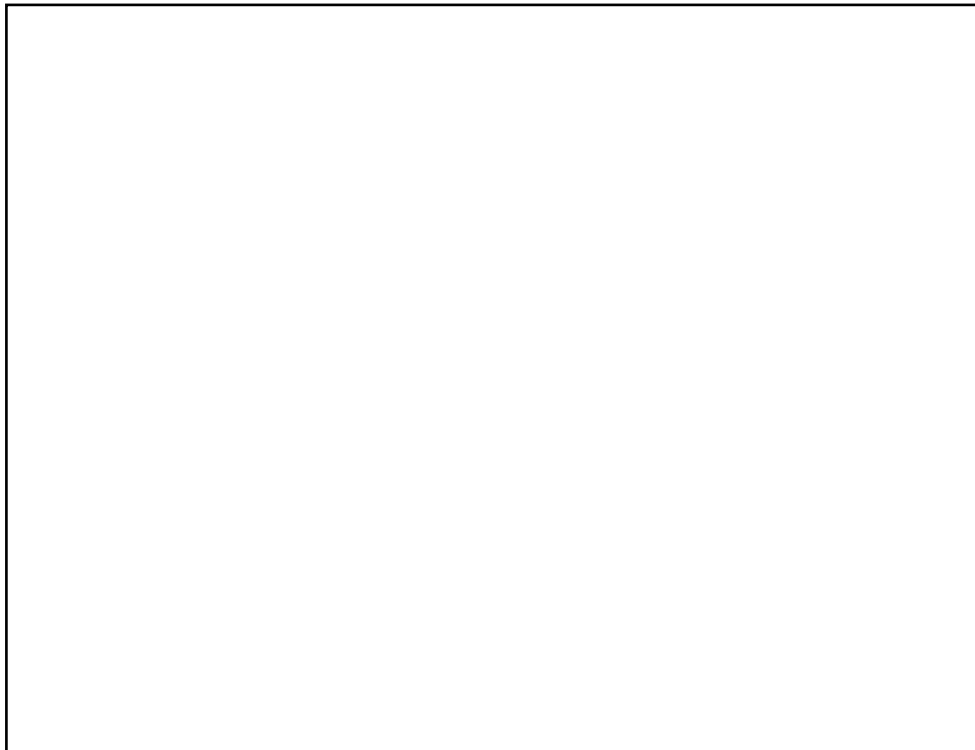


Figure 81 – Rodin, *Double page des Fleurs du mal*, « Les Bijoux », 1887-1888, dessin à l'encre, D.07174, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

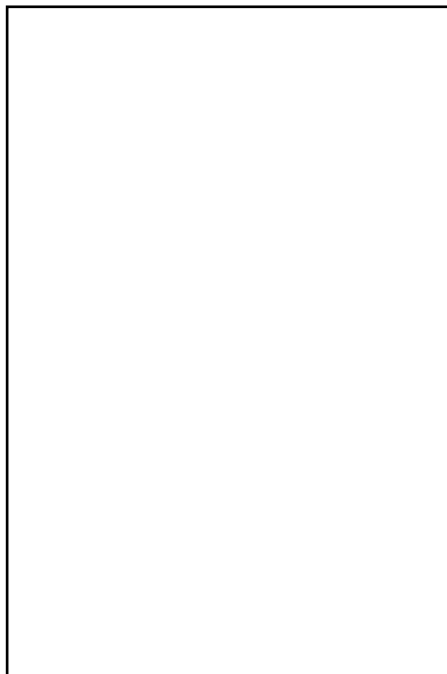


Figure 82 – Rodin, *Tête de Baudelaire*, 1892, bronze, 22,2 x 19 x 21,5 cm, Musée Rodin, Paris.
© Musée Rodin

témoignent d'une sensualité nouvelle, pleinement assumée, et d'une forme d'épanouissement physique qui n'a rien de dantesque » (Blanchetière 2016 : 148). La présentation publique d'œuvres rattachées à Baudelaire est effective dès 1886 ; mais c'est en 1889, avec l'exposition commune de Monet et de Rodin à la galerie Georges Petit, que le glissement d'un poète à l'autre devient manifeste aux yeux de tous :

C'est un tableau des passions humaines regardé par la grande figure qui est au sommet et qui représente non plus Dante, mais le poète éternel, pensif et nu, en contemplation devant ce que Baudelaire appelait « le spectacle ennuyeux de l'immortel péché ». C'est d'ailleurs avec l'auteur des *Fleurs du Mal* que Rodin présente le plus d'affinités cérébrales. (Rodenbach, 1889 ; cité par Blanchetière 2016 : 149)

Au vu du thème choisi, il n'est pas étonnant que Rodin ait été attiré par l'univers assez vénéneux des *Fleurs du Mal*. L'opposition du bien et du mal est un motif récurrent chez Baudelaire, en particulier quand il traite des femmes. De plus, l'ambition du poète de s'instituer en « peintre de la vie moderne », sa volonté de traduire son époque dans son art, ne pouvait pas laisser Rodin indifférent. Apparemment, le passage par le naturalisme qui avait surtout fécondé la décennie 70 ne suffisait plus à Rodin même s'il devait encore puiser à cette source pour ses

monuments commémoratifs, y compris celui de Baudelaire ! Rodin avait en effet proposé de réaliser la statue ornant le monument dédié au poète projeté par Mallarmé. Ce dernier ne fut jamais concrétisé. Rodin exécuta tout de même la *Tête de Baudelaire* (1892) (figure 82), dont la réalisation n'est pas sans rappeler celle du portrait de Balzac. Rodin prit pour modèle le dessinateur Louis Malteste, qui présentait « toutes les lignes caractéristiques du masque baudelairien » (Musée Rodin⁶⁴). Cependant, le résultat final s'éloigne du naturalisme. La sculpture ne correspond pas vraiment à un portrait de Baudelaire, tel qu'on le connaît d'après les photographies d'époque. Rodin s'est plutôt attaché à condenser, dans le traitement de la *Tête*, les traits relevant le génie. Ainsi, les bosses sur le crâne dépendraient peu des caractéristiques physiques de l'un ou l'autre modèle ; elles contribuent plutôt « à traduire le mouvement de la pensée en produisant de forts contrastes d'ombre et de lumière » (Musée Rodin⁶⁵).

3) Les figures isolées sortent des ensembles : interchangeabilité et fragmentation

Il ne faut pas simplement imputer aux aléas de la commande le fait que Rodin ait travaillé à sa *Porte* pendant près de trente ans. Le sculpteur semble en effet avoir trouvé dans cet ambitieux programme un répertoire presque inépuisable de formes à exploiter. Il faut savoir que, tout comme Degas, Rodin aimait retravailler ses œuvres après coup, et il ne les considérait jamais comme complètement achevées. La reprise se trouvait bien sûr facilitée, chez le sculpteur, par le médium lui-même, la technique des moulages permettant de démultiplier à l'infini un motif donné et celle de la mise-aux-points de le décliner dans divers formats et matériaux. Le concepteur de *La Porte* est en effet un artiste « arrivé » qui disposait des fonds suffisants pour associer un grand nombre d'artisans, incluant des fondeurs, à son abondante production. Rosalind Krauss, dans son essai « The Originality of the Avant-garde » (1981), s'est appuyée sur le précédent que constituait la *Porte de l'Enfer* pour jeter un regard critique sur

⁶⁴ Cité par René Malliet, « Chez le sculpteur Rodin », 1892. MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin et Charles Baudelaire », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire> fiche 3.

⁶⁵ MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin et Charles Baudelaire », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire> fiche 3.

l'impératif d'originalité qui a longtemps constitué un des fondements idéologiques de l'art moderne. Selon elle, c'est l'intérêt nouveau porté au processus même de production qui signale l'avènement d'un nouveau régime de l'œuvre plutôt que l'interprétation personnalisée d'un motif issu de la tradition ou la production de formes inédites. *La Porte* de Rodin, qui bricole

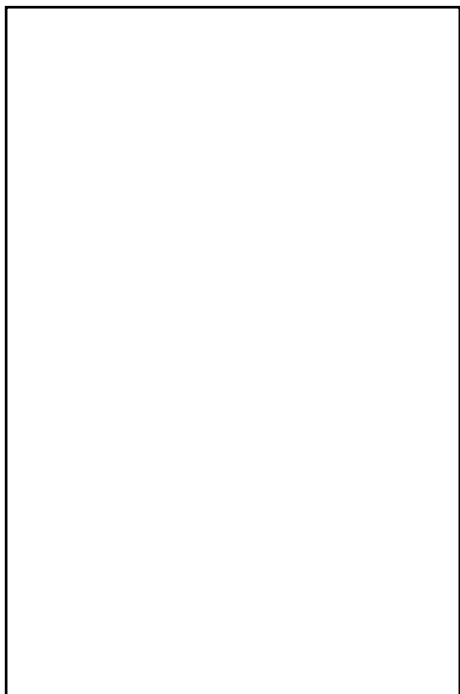


Figure 83 – Rodin, *Iris, messagère des dieux*, 1895 [1891], bronze, 82,7 x 69 x 63 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

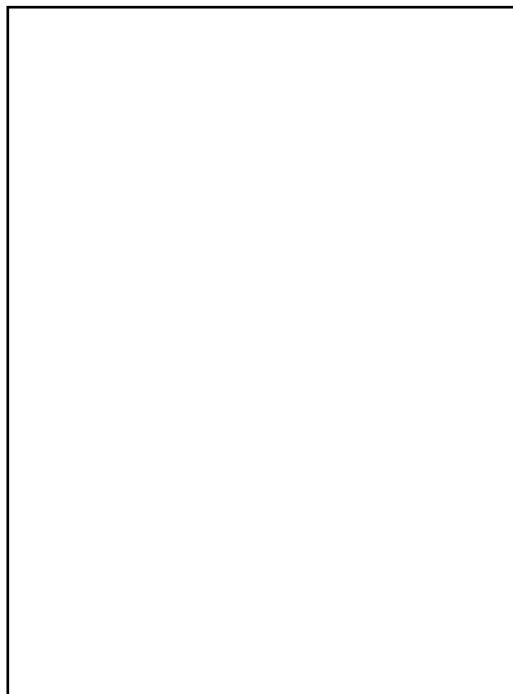


Figure 84 – Rodin, *Je suis belle*, 1882, plâtre, 69,8 x 33,2 x 34,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin



Figure 85 – Rodin, *La Martyre (grand modèle)*, 1899 [1885], bronze, 42 x 152 x 100,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

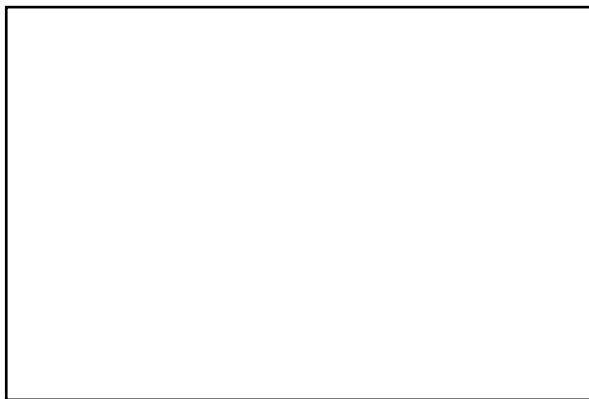


Figure 86 – Rodin, *Illusion, sœur d'Icare*, 1894-1896, marbre, 62 x 96 x 51 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.



Figure 87 – Rodin, *Les Métamorphoses d'Ovide*, 1886, plâtre, 33,7 x 44 x 28,9 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

plusieurs de ses groupes à partir des mêmes figures d'origine, constitue selon l'auteure un exemple probant de cette nouvelle approche.

Mais nous voulons maintenant nous arrêter sur un autre effet de ce montage et examiner comment Rodin a pu réaliser un grand nombre de sculptures autonomes, incluant ses plus célèbres, en les extrayant du contexte de la *Porte*. Parfois, l'artiste se contentait de prélever un personnage ou un petit groupe de personnages et de les rebaptiser pour qu'une nouvelle œuvre voie le jour ; nous avons déjà parlé entre autres du *Baiser*, mais nous pourrions également citer *Iris, messagère des dieux*⁶⁶ (figure 83) ou encore *Je suis belle*⁶⁷ (figure 84). D'autres fois, il manipulait ses figures, soit légèrement, par exemple en changeant leur orientation, soit en les modifiant carrément, par l'ajout ou le retrait d'éléments de même que par la répétition. Ainsi, la *Fortune*, qui apparaît en bas du vantail gauche de la *Porte*, donna naissance à la *Martyre* (figure 85) ; dotée ailleurs d'une paire d'ailes et présentée en position de chute, elle est devenue *L'Illusion, sœur d'Icare* (figure 86). Les titres attribués aux nouvelles figures méritent ici toute notre attention dans la mesure où ils semblent revendiquer un dernier lien avec un texte-source tout en répondant aux attentes du public face à la sculpture. Mais l'on s'aperçoit très vite que

⁶⁶ Cette œuvre est un hommage peu subtil à la célèbre *Origine du monde* (1866) de Courbet, mais rappelle également la souplesse des danseuses de *French Cancan* et les contorsions d'une acrobate (à ce sujet, se reporter à la conclusion et à l'analyse de Jean Starobinski).

⁶⁷ Ce groupe est formé de deux figures : celle qui deviendra *L'Homme qui tombe* (qu'on retrouve tentant d'escalader le tympan, renversé en arrière, en bas à gauche du *Penseur*) porte à bout de bras la *Femme accroupie* (que l'on retrouve, seule, juste à la gauche du même *Penseur*), tel un Atlas moderne.

l'artiste prend de grandes libertés avec la référence, qu'elle soit mythologique ou symbolique, religieuse ou historique. Cet admirateur des *Métamorphoses* d'Ovide semble en effet s'adonner à une sorte de jeu et laisser libre cours à son imagination. Il est facile de donner le nom d'Ève à une statue de femme nue ; mais quel lien cette femme entretient-elle avec l'Ève originelle dont elle n'affiche aucun des attributs⁶⁸ ? Autre exemple intéressant : celui qui, justement, se réclame des *Métamorphoses* d'Ovide (figure 87). Au collectionneur danois Carl Jacobsen qui l'avait questionné sur l'origine du nom de ce groupe, Rodin avait répondu :

J'ai pensé à l'épisode de la nymphe Salmacis tombée amoureuse d'un hermaphrodite. L'ondine découvre le jeune homme et leurs deux corps s'unissent pour n'en plus former qu'un. À une certaine période, j'avais songé appeler ce groupe *La Mort et la Jeune Fille* à cause surtout de ces deux vers : « Et t'appelle en son âme, et ses membres malades, / Ô Mort mystérieuse, ô sœur de Charité. » Mais mon idée initiale est conforme à la légende, vous pouvez donc reprendre le titre ovidien si cela vous convient. (Musée Rodin⁶⁹)

Plusieurs autres noms lui furent donnés, au cours des années : *Volupté (Les Fleurs du Mal)* pour la figure individuelle, *Femmes damnées* ou encore *Les Amies* pour les variations de groupes. On pourrait conclure de cette stratégie que l'artiste ne prend pas vraiment la référence au sérieux et qu'il manifeste ainsi, peut-être même à son insu, la fin d'un système de dépendance de la forme



Figure 88 – Rodin, *Abattis, bras droits*, 1890-1900, plâtre, 2,5 x 13 x 3,4 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

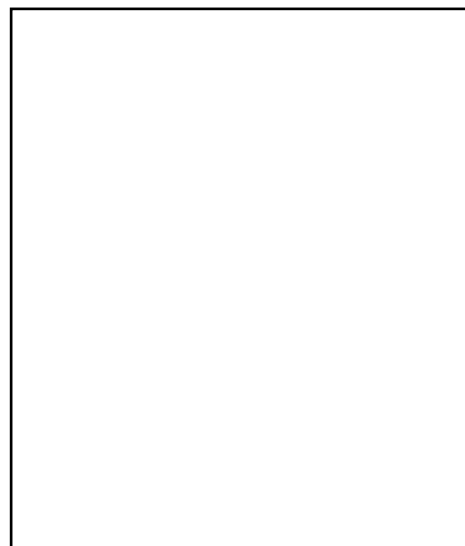


Figure 89 – Rodin, *Abattis, bras droits, poignets cassés*, 1890-1900, plâtre, 3 x 7,3 x 4,3 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

⁶⁸ La pomme, les feuilles cachant le sexe, les longs cheveux (souvent blonds) et le serpent. Voir par exemple les tableaux de Rubens, Cranach l'Ancien, Van Eyck, ou Dürer.

⁶⁹ <http://enfer.musee-rodin.fr/home>, fiche des *Métamorphoses* d'Ovide.

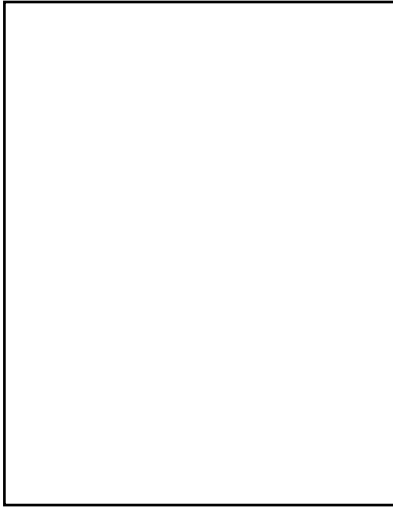


Figure 90 – Rodin, *Assemblage – Tête de Saint Jean-Baptiste avec trois mains dans un médaillon*, vers 1910, plâtre et boîte reliquaie, 17,4 x 14,1 x 6,4 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

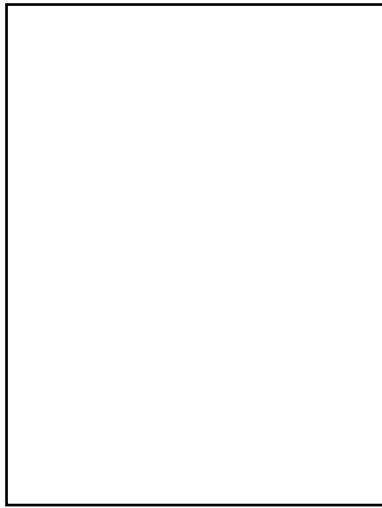


Figure 91 – Rodin, *Assemblage – Nu féminin debout dans un vase*, vers 1900, plâtre et poterie, 47 x 20,7 x 14 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

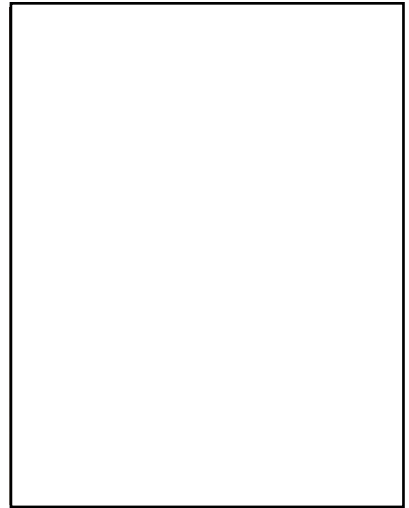


Figure 92 – Rodin, *Assemblage – Femme-poisson et torse d'Iris sur gaine à rinceaux*, vers 1908-1909, plâtre et plâtre à patine rose, 46,1 x 32,7 x 38 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

plastique par rapport à l'écrit. Nous croyons cependant que la question est plus complexe et que Rodin cherche un lien autre, un lien d'expressivité et non de narrativité, entre le corps en représentation et le réseau référentiel auquel il pourrait être associé. Selon la tradition, un nom va automatiquement orienter le spectateur vers une certaine référence ; en détachant le nom et le sujet de la figure, l'artiste permet alors à cette dernière de s'affranchir des codes usuels et d'exister par et pour elle-même, sans traîner de bagage textuel derrière elle. Le corps peut alors s'exprimer hors des frontières du récit.

Rodin devait cependant aller encore plus loin dans ses appropriations de figures. Lorsque qu'un bras, une jambe ou une tête lui plaisait, il conservait la partie en question, détachée du reste, en vue d'un usage futur. Il se constitua ainsi une véritable collection, à laquelle il faut ajouter les fragments anatomiques provenant d'accidents de moulages qui jonchaient son atelier. L'ensemble de ces morceaux correspondait à ce que le sculpteur appelait ses abattis, des éléments qu'il pouvait reproduire et recombinaer à l'envi. Leo Steinberg s'est particulièrement intéressé à ce processus à partir de l'énorme dépôt que constitue encore l'atelier de Meudon. Pour l'historien d'art, c'est dans cette frénétique manipulation de fragments – dont certaines combinaisons fantaisistes pourraient anticiper les stratégies des surréalistes (on peut

penser à *Assemblage – Tête de Saint Jean-Baptiste avec trois mains dans un médaillon* (figure 90), *Assemblage – Nu féminin debout dans un vase* (figure 91) ou encore *Assemblage – Femme-poisson et torse d'Iris sur gaine à rinceaux* (figure 92)), des pièces qui n'étaient pas, de toute évidence, destinées au marché – que se situe la véritable modernité de Rodin. Steinberg mentionne par exemple un ensemble d'environ cent cinquante petites mains en plâtre (entre 2 et 5 pouces) (Steinberg 1972 : 344) attendant un réemploi. Certaines figures, auxquelles le sculpteur semblait particulièrement attaché, traversent ainsi l'œuvre en changeant d'identité. L'historien d'art américain parle à leur sujet d'un état de « *perpetual flux* », créé dans « *the fugitive configuration of a moment* » (1972 : 325) C'est ce qui arrive au *Torse d'Adèle* (figure 5) – un des modèles préférés de Rodin, qui « lui inspira de nombreuses figures féminines d'une grande sensualité » (Musée Rodin⁷⁰). Le cas vaut la peine d'être souligné puisque l'œuvre source renvoie au corps de femme disponible en atelier plutôt qu'il ne l'instrumentalise dans un jeu de rôle. Ce dernier ne va cependant pas tarder à se mettre en branle. Le sculpteur ajoute à son *Adèle* des membres et une tête, lui fait cadeau d'un compagnon, et réalise ainsi *L'Éternel Printemps* (bronze – vers 1884). Le même buste est utilisé pour la figure féminine de *Fugit Amor* (figure 78), une héroïne qui tente d'échapper à l'étreinte de son compagnon ; lequel compagnon est lui-même bricolé à partir de la tête de l'un des fils d'*Ugolin* et d'un corps qui servira aussi pour l'*Enfant prodigue*. Ces quelques exemples illustrent parfaitement la technique de Rodin. Vers la fin de sa vie, il ne créera pratiquement plus de nouvelles figures, se contentant d'assembler sans fin ses abattis, tel un docteur Frankenstein de la sculpture. On ne peut pas ignorer ici comment, dans un médium tout à fait autre, Degas s'adonnait aussi à cette forme de recyclage vers la fin de sa vie.

La fragmentation et l'assemblage de morceaux épars constituaient donc une façon totalement nouvelle d'aborder le processus de création ; ils laissaient aux formes elles-mêmes, à leur dynamisme plastique et non à un sujet préétabli, le soin de porter le sens de l'œuvre. Ceci nécessitait, comme chez Degas, une attention particulière aux rapports s'établissant entre la matière et l'espace. Jarassé (1993 : 83) nous explique que tout part du modelé :

Pour Rodin, le modelé, depuis qu'un jour un praticien, un certain Constant, le lui a fait découvrir en lui expliquant qu'il faut considérer les formes non en étendue,

⁷⁰ MUSÉE RODIN (n.d.). « Torse d'Adèle », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/torse-dadele>. Consultée le 15 avril 2017.

mais en profondeur, est la clé de la sculpture ; il s'en souvenait encore en 1909, avec Gsell : « Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies de volumes intérieurs. Je m'efforçais de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau »⁷¹.

Les figures de Rodin n'avaient pas besoin d'être complètes pour avoir l'air vivantes. À propos de l'*Homme qui marche* (figure 93), qui ne possède ni tête ni bras, Rodin expliqua son choix à Degas par le simple argument qu'un homme marche avec ses jambes (Steinberg 1972 : 363) ; l'effort musculaire que traduisaient le tronc et les membres inférieurs lui apparaissait suffisant. Le *Torse d'Adèle* (figure 5) exprime également cette conviction par son titre et par sa force expressive. Sous certains aspects, pourtant, l'*Adèle* de Rodin n'est pas si différente, dans sa torsion corporelle, de la *Femme piquée par un serpent* (figure 38) de Clésinger. Mais en choisissant uniquement la portion nécessaire à l'expression du mouvement passionné, Rodin en a concentré l'énergie, au point qu'on s'attend presque à voir la figure achever ce qu'elle a commencé. Rodin réutilisa souvent ce corps de femme aux reins cambrés, notamment dans le célèbre groupe *L'Éternel printemps* où un couple échange un baiser. Steinberg croit que ces

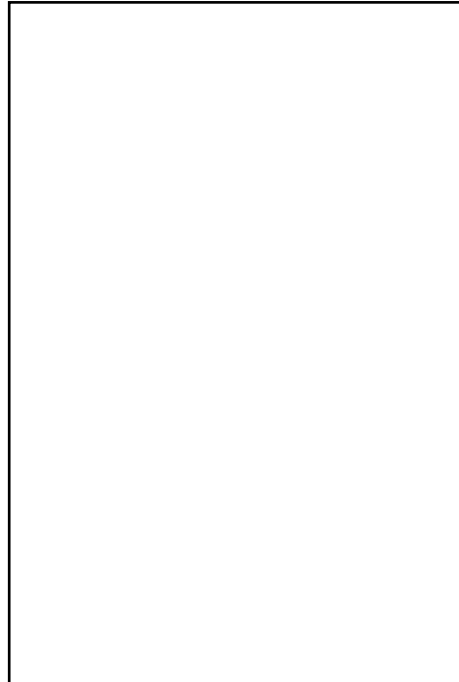


Figure 93 – Rodin, *Homme qui marche*, 1907, bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin.

⁷¹ *L'Art*, éd. cit., p.36.

retours à des sujets plus explicites et à des figures achevées, probablement pour satisfaire une certaine clientèle et répondre au goût du jour, n'était pas ce que Rodin faisait de mieux. Compléter une sculpture pouvait la ruiner entièrement, l'expressivité du fragment rendant le reste superflu.

D'autres éléments contribuent à inscrire les corps sculptés de Rodin dans l'état de transit qui les ancre dans le régime de la modernité. Un de ces éléments concerne l'élimination ou la reformulation du socle. Alors que les fragments anatomiques tirent leur force expressive de leur tension vers la forme achevée, leur mise en mouvement appelle une stabilité qui semble aussi et à jamais hors d'atteinte. Steinberg l'a bien vu :

Rodin's intuition is of sculptural form in suspension. He finds bodies that coast and roll as if on air currents, that stay up like the moon, or bunch and disband under gravitational pressures. He seeks to create, by implication, a space more energetic than the forms it holds in solution. (1972 : 338)

Pourtant, concrètement parlant, une sculpture est figée dans une immobilité perpétuelle, traditionnellement ancrée au sol par son socle, dont elle ne peut se défaire. Tout le génie de Rodin a consisté, justement, à faire « disparaître » le socle, en l'intégrant dans la formation de la figure pour mieux le faire oublier. La figure fragmentée, libérée de la tyrannie du socle, va ainsi accéder au mouvement pur. Rosalind Krauss insiste sur le fait que cette stratégie dépasse la simple performance spatiale, contrairement à ce que Lessing affirmait au XVIII^e siècle, alors qu'il opposait la sculpture à la poésie dont le déploiement s'effectuait dans le temps. Krauss (1997 : 8) rappelle à ce sujet que le temps et l'espace sont deux entités indivisibles⁷² ; selon elle,

Les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet de précédents et peut causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action.

Subrepticement, c'est une autre temporalité qui vient s'intégrer à la figure en représentation : celle des mouvements du sculpteur qui laissent leurs traces dans le matériau. Tucker insiste sur le rôle fondamental joué par l'argile dans la réalisation de cette dynamique :

[...] the affirmation of surface in Rodin, of clay felt and handled for itself, as material, signifies the beginning of the release of structure from subject, the articulation of an illusioned envelope of space created by the animation of the

⁷² Voir à ce sujet la théorie de la relativité d'Albert Einstein.

surface, independent of the traditional illusion of 'life' of the figure. (Tucker 1974 : 19)

Si, comme l'affirme l'auteur, l'argile contribue à libérer la structure du corps sculpté du sujet de la sculpture – entendons ici le personnage représenté – elle permet par contre l'inscription d'un autre sujet, celle de l'artiste qui produit la représentation. Rodin s'est plu à garder de nombreuses traces de ses manipulations, y compris les « accidents » survenus en cours d'exécution. Ces marques dépassent les simples effets de style. Le couteau a dérapé ? Un membre s'est fissuré ? Les doigts du sculpteur ont laissé des empreintes dans la cire de moulage ? Qu'importe ! Les cicatrices vont se transmettre de matériau en matériau tout le long de la chaîne de production, jusqu'à la fonderie. Steinberg l'a noté : « *Accident is one of Rodin's resources for doubling the energy charge of his work. Breaks, cracks, and losses are violent. They imply the intractable and unforeseen, and that the artistic will drives its decisions against the brutal nonchalance of insensate matter* » (Steinberg 1972 : 393). Chevillot aussi pour qui, chez Rodin, le résultat final compte moins que le mécanisme de création. « Bossués, chahutés, chaotiques, les visages en particulier sont volontiers dé-figurés, sujets qui restent juste suffisamment identifiables pour laisser percevoir que la forme se défait » (Chevillot 2015 : 50)⁷³. Cette dernière remarque est intéressante pour notre propos général, la défiguration devenant ici le symptôme d'une perte identitaire et expressive : celle du personnage en représentation et des histoires qu'il pourrait avoir à raconter.

Sophie Biass-Fabiani utilise la métaphore linguistique pour signaler à quel point la sculpture de Rodin constitue ses propres énoncés et n'a pas à dépendre de textes antérieurs : « Le répertoire est un moyen de créer [...] quelque chose comme un langage commun, une grammaire générative qui autorise, à partir d'un nombre fini d'éléments, à faire une infinité de phrases » (2015 : 26). Le processus de détachement par rapport à toute forme de texte-source extérieur était déjà bien amorcé avec *La Porte de l'Enfer*, comme nous l'avons vu et comme en témoigne Rosalind Krauss. Après avoir rappelé comment le monument s'est progressivement détaché de l'univers dantesque au point de ne conserver qu'un petit nombre de personnages tirés de *La Divine Comédie*, l'historienne d'art américaine signale un autre élément important qui

⁷³ Dans BONDIL, Nathalie (dir.) (2015). *Métamorphoses : dans l'atelier de Rodin*, Musée des beaux-arts de Montréal, 30 mai – 18 octobre 2015, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 21 novembre 2015 – 13 mars 2016, Peabody Essex Museum, Salem, 16 mai – 5 septembre 2016, Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal.

nous intéresse davantage ici : lors de son exposition personnelle en 1900, celle qui marque la première apparition publique de la *Porte* (dix ans après l'abandon du projet par le Musée des Arts Décoratifs), Rodin choisit de présenter son monument de façon entièrement fragmentée. Ayant détaché certaines figures, parmi les plus en relief, afin de les transporter plus facilement vers Paris depuis Meudon, le sculpteur va finalement choisir de ne pas les replacer sur leur support, préférant l'effet d'incomplétude en résultant. L'œuvre, ainsi amputée de ses figures principales, était quasiment vide ; Rodin était passé ailleurs.

Conclusion

Degas et Rodin, qui ne pouvaient pas penser la modernisation de l'art autrement qu'en s'attaquant au corps féminin, semblent avoir tous les deux développé une fascination pour le mouvement en excès, qui s'impose progressivement chez eux comme un choix obligé. Plus clinique chez le premier, plus passionnelle chez le second, leur approche de la contorsion anatomique libère progressivement les corps représentés de tout alibi littéraire et de tout impératif de contextualisation. La fixation sur le mouvement entraîne à sa suite une valorisation du fragment qui se veut un condensé de sens et d'expressivité. Au moment où, l'âge aidant, les deux artistes se replient de plus en plus sur l'espace de l'atelier, ils peaufinent leur démarche en se citant eux-mêmes, en recyclant des motifs et des formules de leur invention ; ils continuent cependant d'accueillir des modèles dont plusieurs, danseuses et acrobates de profession, se spécialisent dans la performance corporelle. Revenant aux scènes d'atelier que nous invoquions en introduction, nous avons pensé conclure le présent travail en nous inspirant d'un essai de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), qui date déjà de plusieurs décennies mais qui a encore le mérite d'avoir reconnu l'importance et examiné les implications, esthétiques, psychologiques, sociologiques, des nombreuses références à l'univers du spectacle et à ses artisans, accompagnant la démarche des artistes modernes depuis les Romantiques.

Nous avons déjà abordé la question en examinant l'adoption, par Degas, de thèmes inspirés de la vie parisienne. Le monde de l'Opéra, du cirque et des cafés concerts fait indéniablement partie du registre iconographique des créateurs ayant pris le parti-pris de traduire dans leur pratique des aspects importants de l'expérience moderne. À la période qui nous intéresse, l'engouement pour le monde du spectacle s'inscrit assez globalement dans la mouvance réaliste ou naturaliste qui a la faveur depuis le milieu du siècle : les artistes choisissent de peindre franchement ce qu'ils voient, de mettre en scène les milieux qu'ils fréquentent, refusant de réserver l'art majeur à quelque grandiose évocation du passé ; et ce qu'ils voient résulte de leurs flâneries en ville. Mais nous avons aussi noté à quel point cette référence au présent demeurerait sélective : l'art du temps n'avait semble-t-il ni le goût ni les moyens d'aborder les milieux de contrôle et de production socioéconomiques majeurs de la modernité (le

Parlement, la Bourse, la Manufacture, pour n'en nommer que quelques-uns) ; le modernisme allait s'inaugurer par la représentation des loisirs et se fasciner pour la société du spectacle, selon l'heureuse expression de Guy Debord que nous avons précédemment évoqué (Debord 1992 [1967]). L'étude de Starobinski, traçant le *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, prolonge cette réflexion en approfondissant les facteurs qui poussent les artistes non seulement à prendre les gens du spectacle comme sujets à représenter mais aussi à en faire des sortes d'*alter ego* auxquels ils s'identifient plus ou moins consciemment.

Un des points de recoupement serait d'ordre sociologique : en régime bourgeois, l'artiste qui a perdu ses liens avec les institutions officielles et les commandites associées à l'Ancien Régime et qui se bat pour sa survie et pour sa légitimité se sent lui-même relégué à la marge, comme le saltimbanque, cet amuseur public privé de feu et de lieu. En témoignent les grands modèles de la condition artistique qu'ont incarnés, depuis la période postrévolutionnaire, la figure du bohème suivie de près par celle du dandy. Dans cette mythographie moderne, les conditions concrètes dans lesquelles opèrent les artistes individuels importent peu (Degas en fin de carrière jouit d'une bonne réputation et d'un marché important ; Rodin a reçu des commandes de l'État et dispose de plusieurs ateliers). Les fabulations identitaires qui associent les artistes aux marginaux fonctionnent parce qu'elles traduisent des insécurités plus profondes qui ne trouveraient pas autrement leur exutoire ; on ne s'étonnera pas qu'elles s'expriment souvent sur le mode de l'instabilité. Le premier personnage que Starobinski désigne comme étant une sorte de double de l'artiste est celui du clown ; issu de la comédie élisabéthaine, il transite par la *Commedia dell'arte* où il s'assimile tantôt au Pierrot tantôt à l'Arlequin avant de devenir, au XIX^e siècle, le personnage de cirque familial, grand amateur de cabrioles et saboteur des performances sérieuses. Grimaçant, passant sans justification du rire aux larmes, il dédramatise les rôles tragiques, formulant ainsi une critique implicite des thèmes valorisés par la tradition (Starobinski 1970 : 14). Le clown et ses ersatz demeurent des figures secondaires qui réussissent pourtant, à l'insu des personnages principaux, à faire tourner la roue du destin et à renverser le cours des choses. Les pirouettes auxquelles se livre le clown lui permettent d'atteindre un état de grâce lui faisant dépasser ses limites physiques : « [...] l'acrobate, sous les yeux du public auquel il s'exhibe, poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l'acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps » (Starobinski 1970 : 44). Ces limites concernent aussi les attributions de genre : l'acrobate en plein élan est à la fois masculin par la force qu'il

mobilise et féminin par l'agilité qu'il déploie. On comprend comment ce pouvoir de transfiguration a pu séduire les artistes au moment où ils renoncent au filet de sécurité que leur garantissait le régime académique.

Les mêmes prérogatives sont attribuées à la femme saltimbanque, notamment à la danseuse que sa légèreté désigne comme un être hors du commun, transcendant sa féminité pour rejoindre l'acrobate dans sa perfection androgyne... du moins pendant le temps du spectacle. Le pouvoir transfigurant qui rapproche l'artiste de la ballerine ne permet cependant pas d'oublier l'économie du désir – ni l'économie tout court – présidant aux rapports que la danseuse établit avec le spectateur masculin. Starobinski suggère cette ambivalence :

La femme, telle qu'on a le droit de la contempler en *payant*, n'est pas seulement différente de toutes les autres femmes : elle est, de plus, secrètement différente de son apparente féminité. Elle possède un immense pouvoir de métamorphose, associé à son agilité – d'où son aptitude à revêtir, pour le spectateur, un rôle sexuel changeant. Elle se prête au caprice imaginaire de l'amateur. (1970 : 51-52)

Il faut ici rappeler qu'en régime bourgeois l'ordre patriarcal n'est pas aboli mais renforcé. La femme étant d'abord et avant tout associée à la fonction reproductrice, le corps de la saltimbanque est à cet égard scandaleux puisqu'il cultive la performance physique pour elle-même, en dehors de toute finalité sociale autre que le divertissement. L'anorexie, très présente à cette époque dans le milieu du spectacle, est aussi l'apanage de d'autres corps improductifs, ceux de la haute bicherie qui imposent la sylphide comme modèle. On disait à cet égard de Liane de Pougy qu'elle ressemblait à un « long lys blessé », en référence à sa silhouette longiligne et à sa peau pâle. Les grandes courtisanes, ayant choisi d'exploiter leur physique, deviennent des parangons de cette féminité narcissique, corrompue par l'argent, qui se suffit à elle-même et dont le désir, ultimement, est aussi désir d'elle-même (Starobinski 1970 : 44). Les femmes saltimbanques succomberaient au même narcissisme.

Cette forme de repli sur soi, d'autoréférence psychosociologique, a aussi d'autres résonances, plus proprement esthétiques et plus proches de l'intention des artistes, qui voient dans le corps saltimbanque un moyen de transgresser les règles académiques en vigueur. Mallarmé envisage ainsi la danse comme le texte mouvant d'un discours silencieux du corps en lequel il s'abolit (Starobinski 1970 : 64). Les entrechats et autres arabesques ne seraient que les moyens utilisés par le corps pour déclamer une histoire sans mots. Nous l'avons déjà souligné



Figure 94 – Degas, *Miss La La au cirque Fernando*, 1879, huile sur toile, 117,2 x 77,5 cm, National Gallery, Londres. Creative Commons.

en étudiant Degas : les performances des artistes de scène constituent pour lui une source inépuisable de postures et de gestes inusités lui permettant de libérer la figure représentée de la rhétorique académique et des rôles conventionnels. On n’a, pour évaluer toute la distance que l’attention portée à l’activité du cirque permet d’instaurer par rapport aux anciennes formules, qu’à comparer les acrobaties aériennes de *Miss La La au Cirque Fernando*⁷⁴ (figure 94) à celles auxquelles se livrent les figures lévitant dans n’importe coupole baroque. Alors que ces dernières, comme aspirées par un élan spirituel, s’élèvent sans effort vers les hauteurs célestes, la trapéziste qu’observe Degas monte vers le chapiteau à l’aide d’une sorte de mors aux dents. Un souffle divin souligne l’envol des saints et des anges en agitant leurs draperies ; *Miss La La*, vêtue de son costume de scène, nous laisse pratiquement voir ses dessous. Rodin témoigne d’une

⁷⁴ Voir le podcast « Miss Lala ou Mademoiselle La La au cirque Fernando d’Edgar Degas », *Les Regardeurs* (2014). [En ligne], présenté par Jean de Loisy et Sandra Adam-Couralet, 22 novembre 2014, Paris : France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/miss-lala-ou-mademoiselle-la-la-au-cirque-fernando-dedgar-degas>, consultée le 26 mai 2017.

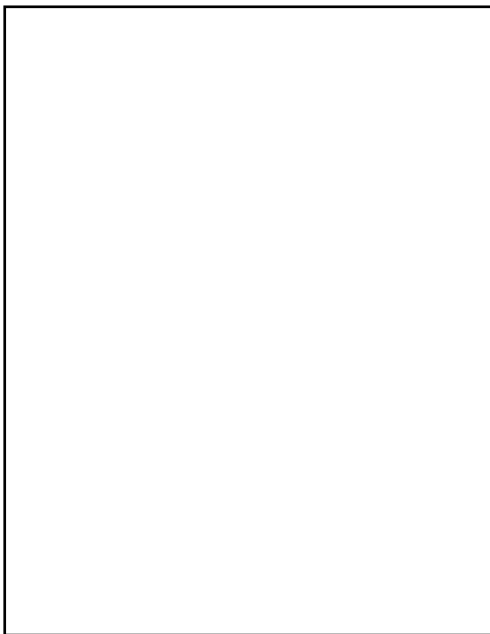


Figure 95 – Rodin, *Danseuse cambodgienne de face*, 1^{er} juillet 1906, crayon au graphite, aquarelle et gouache, 32 x 24,30 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

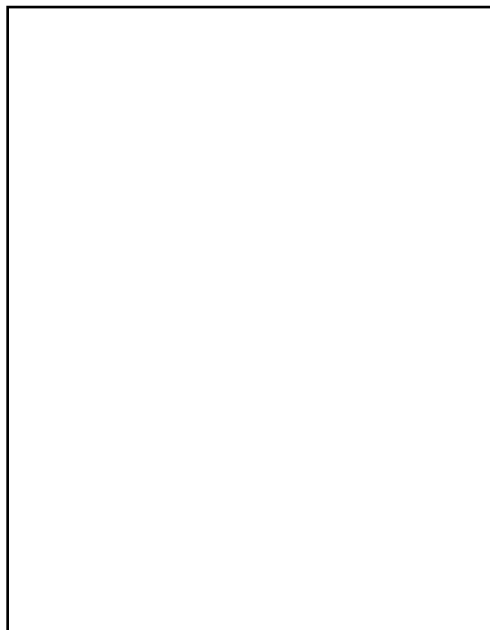


Figure 96 – Rodin, *Danseuse cambodgienne*, juillet 1906, crayon, estompe, aquarelle, gouache et rehauts de crayon gras sur papier, 34,8 x 26,7 cm, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

curiosité analogue pour les postures libérées de toute contrainte. L'Extrême-Orient va lui fournir à cet effet un répertoire inespéré de gestes et d'attitudes. Fasciné par les danseuses cambodgiennes⁷⁵ qui, en juillet 1906, lors de la visite du roi du Cambodge à Paris, donnent plusieurs représentations auxquelles il assiste, il en tire toute une série de dessins (figures 95 et 96)⁷⁶.

Elles ont même trouvé un mouvement nouveau, que je ne connaissais pas : ce sont les secousses que le corps donne et dans lequel il descend. Et puis la grande ressource, c'est qu'elles ont les jambes pliées à l'état permanent, et c'est un réceptacle de sursauts qu'elles modèlent comme elles le désirent et qui leur permet de s'élever, de se grandir à un certain moment. Un mouvement encore à elles, inconnu dans les antiques et de nous autres : quand les bras sont étendus comme en croix, elles donnent un mouvement qui serpente d'une main à l'autre, en passant par les omoplates. Ce mouvement appartient à l'Extrême-Orient, inconnu, jamais vu, c'est-à-dire que quand un mouvement du bras gauche fait

⁷⁵ Il alla même jusqu'à les suivre à Marseille pour pouvoir les dessiner tout son saoul avant qu'elles ne repartent vers le Cambodge.

⁷⁶ Jean-Paul Monery dénombre environ 150 dessins aquarellés de danseuses cambodgiennes dans le catalogue de l'exposition *Rodin et la couleur* (2010 : 27).

un arc concave, l'autre fait un arc convexe, et elles font jouer ces bras, et l'éclair du mouvement passe dans les omoplates. (Judrin 2002 : 65)⁷⁷

Les acrobaties des saltimbanques posent donc d'abord et avant tout des défis plastiques intéressants qui incluent mais dépassent la simple exécution de la figure. En sculpture, elles incitent par exemple à la suppression ou à la transformation des socles. Chez Degas, la question est brillamment résolue par la sélection des sujets : aux ballerines la suspension dans un entre-deux, aux baigneuses l'ancrage horizontal au fond d'une bassine. Les figures rodiniennes vont quant à elles être malmenées dans tous les sens, présentées en pleine chute mais aussi en pleine lévitation extatique, se jouant de la gravité comme le feraient le trapéziste et l'équilibriste. En peinture, la riche palette des costumes et des décors, auxquels l'éclairage artificiel confère un étrange scintillement, contribue à libérer la couleur du rendu des volumes. Surtout, l'attachement au corps saltimbanque devient, pour l'artiste, le lieu d'un important transfert : il veut faire siennes la liberté et la virtuosité de l'acrobate. Et cette virtuosité se manifeste particulièrement dans le dessin. Rodin, qui traçait à main levée, sans quitter des yeux ses modèles cabriolant dans l'atelier, leurs corps s'offrant sans pudeur à toutes les effractions du regard du maître, déclarait à René Benjamin, en 1910 : « C'est bien simple, les dessins sont la clef de mon œuvre : ma sculpture n'est que **du dessin sous toutes les dimensions**⁷⁸ ». Rodin retravaillait souvent ses dessins, décalquant les croquis initiaux pour les « nettoyer » et ne garder que les traits nécessaires, qu'il rehaussait par la suite avec de l'encre, du crayon, de la gouache et/ou de l'aquarelle, cherchant l'expression de la vitalité dans une grande économie de moyens. Ses dessins restent plus spontanés, plus fluides, que ceux de Degas dont les tracés, plutôt anguleux, sont directement repris – très souvent au pastel sur fond de monotype – pour arriver à la précision recherchée. Chez lui, c'est la répétition et l'effort qu'exigent les métiers saltimbanques qui se voient transférés dans la démarche de l'artiste. L'arabesque comme figure de danse s'exprime aussi dans les enchaînements compositionnels qu'affectionne le peintre : ses entrées en biais, ses raccourcis vertigineux compriment l'espace, forçant le dessin à sillonner la surface plutôt qu'à la trouer illusoirement.

⁷⁷ Voir aussi l'article de Georges Bourdon dans *Le Figaro* du 1^{er} août 1906, p. 1-2. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k287431w/fl.item.r=1906>

⁷⁸ Nous avons conservé la police en gras du texte original.

Cependant, consciemment ou non, les deux artistes arrivent à des résultats similaires qui vont irrémédiablement dégager les figures représentées des vieilles formules. Alors que la répétition et la fragmentation s'imposent comme des traits dominants de leur production, des indices de leur intervention deviennent de plus en plus présents dans la facture des œuvres. Des difficultés de vision aidant, les pastels tardifs de Degas constituent ainsi de véritables palimpsestes. La couche de pigment un peu poudreuse où l'artiste a laissé des marques de griffures, de zébrures et d'empreintes de doigts présente un léger décollement par rapport au monotype qu'il recouvre (et qui garde lui-même des traces de manipulations antérieures) ; et, surtout, elle se détache progressivement du sujet représenté, un corps de femme que tout ce travail textural rend de plus en plus brouillé et évanescent. Chez Rodin, qui est d'abord et avant tout un façonneur de glaise, l'index du fait-main demeure essentiel dans la réalisation des sculptures. On retrouve chez lui une volonté croissante de laisser sa marque, littéralement : des

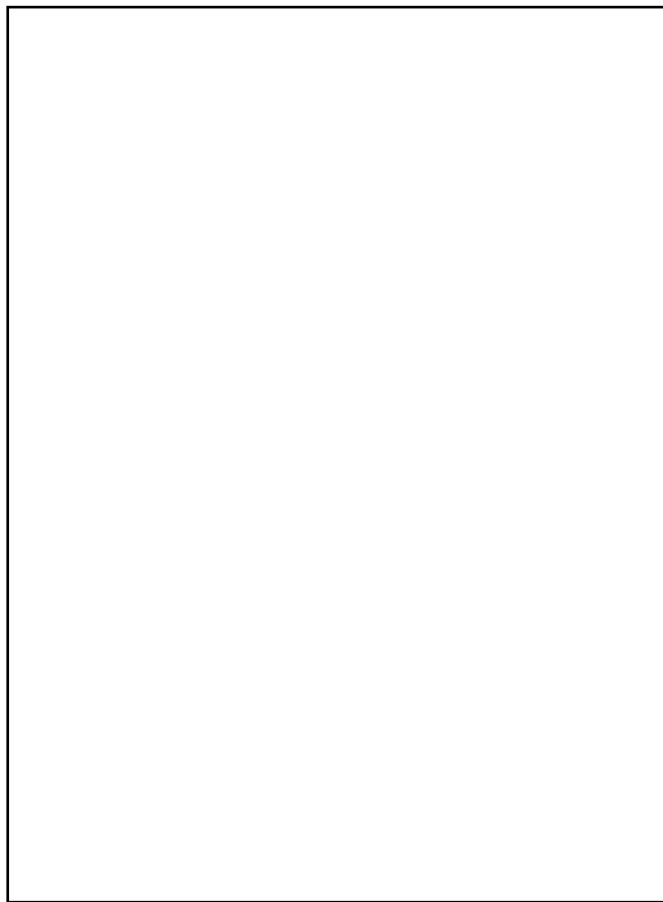


Figure 97 – Rodin, *La Main de Dieu* dite aussi *La Création*, 1898-1902 [original 1885-1886], marbre, 78 x 54 x 94 cm, 446 kg, Musée Rodin, Paris. © Musée Rodin

traces de doigts, d'outils ou de procédés de moulages viennent s'ajouter aux imperfections et aux accidents que l'artiste juge nécessaire de conserver. La fascination de Rodin pour le motif de la main est un hommage à la fois iconographique et technique au processus créateur. Dans *La Main de Dieu* (dite aussi *La Création*) (figure 97), il a emprunté à Michel Ange un effet de *non finito* qu'il détourne de sa finalité néoplatonicienne (l'idée de la figure est déjà dans le bloc de marbre et aspire à se libérer) pour insister sur autre idée : celle de la virtuosité de l'artiste qui se joue des matières et des manières.

Sans faire de Degas et de Rodin le point de départ de tous les développements qui vont constituer le régime moderniste en peinture et en sculpture, on doit reconnaître que leur œuvre est traversée par les forces qui l'ont façonné. L'hypothèse de ce mémoire est qu'ils ont contribué à ébranler les normes classiques de la représentation des corps et leur dépendance par rapport aux grands récits. Que la situation évolue vers la renonciation pure et simple à la figuration ou à des modes de défiguration qui vont s'avérer, dans la suite des choses, pratiquement inépuisables, ils y auront quelque part contribué. Leur recherche d'un art qui, en se concentrant sur les mouvements en excès, voulait mettre au point une rhétorique des corps plus ajustée à la sensibilité et au dynamisme de leur temps, demeurerait inséparable d'un contexte de production où le statut de l'artiste et son besoin de survie dans des conditions changeantes de marché se mesuraient à des bouleversements socioéconomiques majeurs. Leur intérêt, à certains moments quasi exclusifs, pour la reformulation du corps féminin qui avait emblématiquement incarné la beauté de l'art est à cet égard significatif puisqu'il est indissociable des tensions dans les rapports de genre qu'entraînaient à l'époque les transformations de la condition féminine. Une arrivée plus massive des femmes dans le monde du travail au moment même où l'idéologie bourgeoise exaltait la domesticité ne pouvait pas se traduire sans heurts comme sujet des arts visuels. Degas et Rodin, nous l'avons vu, sont moins préoccupés par les épouses et les mères que par ces travailleuses du spectacle qui se transformaient à l'occasion en modèles d'atelier et aux performances desquelles ils pouvaient identifier leur propre pratique. Cette association demeure ambiguë, toutefois. Si les propositions des deux artistes annoncent en plusieurs points les expérimentations formelles des avant-gardes qui leur ont succédé, ils méritent aussi, dans une certaine mesure, la critique que Carol Duncan a adressée à ces dernières dans son célèbre article « Virility and Domination in Early Twentieth-century Vanguard Painting ». Selon cette

auteure, la stature de héros contestataires qu’ont acquis, dans le grand récit de l’art moderne, les artistes du tournant du XX^e siècle a pour effet de masquer d’autres aspects beaucoup moins progressistes de leur conduite qui trouvent aussi à s’exprimer dans leur art. Ce conservatisme est particulièrement sensible dans le rapport aux femmes à l’égard desquelles la plupart des grands pourfendeurs de la tradition artistique se montrent bien de leur temps, dans le sens péjoratif du terme cette fois. Il est ainsi significatif que la vieille accusation de misogynie, adressée à Degas par ses contemporains et longuement soumise depuis à l’évidence des œuvres⁷⁹, n’ait toujours pas trouvé sa pleine réfutation. Rodin était un consommateur de femmes et ses inventions plastiques actualisent un fantasme de possession qui s’énonce exclusivement au masculin. L’intérêt récemment manifesté à Camille Claudel et à la relative indifférence qu’on a longtemps exprimée face à son art a mis à jour les rapports de pouvoir qui sévissaient dans l’atelier d’un maître dont la main se sentait investie d’un pouvoir divin. Mais cette problématique ferait l’objet d’un tout autre mémoire.

⁷⁹ On pourra à ce sujet consulter le mémoire de Sylvie Daigneault. L’auteure y a bien résumé le long débat de la misogynie de Degas, dans *Edgar Degas et le traitement moderne de la figure féminine : un terrain propice à l’éclosion des approches critiques féministes en art du XX^e siècle*, Université de Montréal, 2014.

Bibliographie

Articles de périodiques

- BARTLETT, Truman H (1889). « Auguste Rodin, Sculptor », *The American Architect and Building News*, XXV, nos 689 à 703 ; réédité dans Albert Elsen (dir.) (1965), *Auguste Rodin. Readings on his Life and Work*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, p.13-109 ; à nouveau dans cat. Exp., Montréal, Richmond, Salem 2015-2016, p.214-254.
- BERNHEIMER, Charles (1987). « Degas's Brothels : Voyeurism and Ideology », *Representations*, n°20, Special issue : Misogyny, Misandry, and Misanthropy, University of California Press, p. 158-186.
- BONNET, Alain (1996). « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture » [en ligne], *Romantisme*, volume 26, n°93, p. 27-38. Dans *Persée*, http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3124, consultée le 04/05/2016.
- BROUDE, Norma (1977). « Degas's 'Misogyny' », *The Art Bulletin*, vol. 59, n°1 (mars 1977), p.95-107.
- BROUDE, Norma (1988). « Edgar Degas and French Feminism, ca. 1880 : "The Young Spartans", the Brothel Monotypes, and the Bathers Revisited », *The Art Bulletin*, vol. 70(3), p. 640-659.
- DUNCAN, Carol (1973). « Virility and Domination in Early Twentieth-century Vanguard Painting », *Artforum*, décembre 1973, p. 30-39.
- KRÄMER, Félix (2007). « "Mon tableau de genre" : Degas's "Le Viol" and Gavarni's "Lorette" », *Burlington Magazine*, vol. 149(1250), p.323-325.
- NOCHLIN, Linda (1986). « Degas' Young Spartans Exercising », *The Art Bulletin*, vol. 68(3), p. 486-488.
- REFF, Theodore (1972). « Degas's "Tableau de genre" », *The Art Bulletin*, vol. 54, no.3.
- ROSENBERG, Karen (2013). « A Painterly Eye Capturing a High-Flying Muse : Degas's 'Miss La La at the cirque Fernando', at the Morgan », *The New York Times*, [en ligne], 21 février, <http://www.nytimes.com/2013/02/22/arts/design/degass-miss-la-la-at-the-cirque-fernando-at-the-morgan.html>, consultée le 26 mai 2017.

SALUS, Carol (1985). « Degas' Young Spartans Exercising », *The Art Bulletin*, vol. 67(3), p. 501-506.

SIDLAUSKAS, Susan (1993). « Resisting Narrative : the Problem of Edgar Degas's Interior », *The Art Bulletin*, vol. 75, December 1993, p. 671-696

Catalogues d'expositions

BLANCHETIÈRE, François et Catherine CHEVILLOT (dir.) (2016). *L'Enfer selon Rodin*, Musée Rodin, 18 octobre 2016 – 22 janvier 2017, Paris : Musée Rodin & Norma Editions.

BONDIL, Nathalie (dir.) (2015). *Métamorphoses : dans l'atelier de Rodin*, Musée des beaux-arts de Montréal, 30 mai – 18 octobre 2015, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 21 novembre 2015 – 13 mars 2016, Peabody Essex Museum, Salem, 16 mai – 5 septembre 2016, Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal.

GAUDICHON, Bruno (2010). *Degas sculpteur*, La Piscine – Musée d'art et d'industrie André Dilligent, Roubaix, 8 octobre 2010 – 16 janvier 2011, Paris : Gallimard.

LOYRETTE, Henri et Jean SUTHERLAND BOGGS (1988). *Degas*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 9 février – 16 mai 1988, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 16 juin – 28 août 1988, The Metropolitan Museum of Art, New York, 27 septembre 1988 – 8 janvier 1989, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux et New York : Metropolitan Museum of Art.

REY, Xavier & George T. M. SHACKELFORD (dir.) (2012). *Degas et le nu*, Musée d'Orsay, Paris, 13 mars – 1^{er} juillet 2012, Museum of Fine Arts, Boston, 9 octobre 2011 – 5 février 2012, Paris : Éditions du Musée d'Orsay/Hazan.

Rodin et la couleur, L'Annonciade, musée de Saint-Tropez, 27 mars – 21 juin 2010, Heule : Éditions Snoeck.

Mémoires et thèses

DAIGNEAULT, Sylvie (2014). *Edgar Degas et le traitement moderne de la figure féminine : un terrain propice à l'éclosion des approches critiques féministes en art du XXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

MERCER, Morgan A. (2002). *Towards an Awakening : the Dialectical Image and the Brothel Monotypes of Edgar Degas*, Senior Thesis, Lubbock, TX : Texas Tech University.

PARENT, Marie-Josée (2009). *La Petite danseuse de quatorze ans : une analyse de la fonction subversive de l'œuvre*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

Monographies

ADHÉMAR, Jean et Françoise CACHIN (1973). *Edgar Degas : gravures et monotypes*, Paris : Arts et métiers graphiques.

ARMSTRONG, Carol (1985). « Degas and the Female Body », in SULEIMAN, Susan Rubin et coll. *The Female Body in the Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge : Harvard University Press, p. 225-230

ARMSTRONG, Carol (1991). *Odd Man Out : Readings of the work and reputation of Edgar Degas*, Chicago & Londres : The University of Chicago Press.

BERSHAD, Deborah (1991). « Looking, Power and Sexuality : Degas' *Woman with a Lorgnette* », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (1992), *Dealing with Degas : representations of women and the politics of vision*, New York : Universe, p.95-105.

CLARK, T.J. (1978). « Un réalisme du corps : *Olympia* et ses critiques en 1865 », Les réalismes et l'histoire de l'art. *Actes du colloque organisé à Besançon en 1977*, Paris : Histoire et critique des arts, n°4-5, 1977-1978, p.139-155.

CLARK, T.J. (1985). *The painting of modern life : Paris in the art of Manet and his followers*, New York : Knopf [1984].

DAWKINS, Heather (1991). « Managing Degas », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (1992), *Dealing with Degas : representations of women and the politics of vision*, New York : Universe, p.133-145.

DAWKINS, Heather (1991). « Frogs, monkeys and women : a history of identifications across a phantastic body », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (1992), *Dealing with Degas : representations of women and the politics of vision*, New York : Universe, p. 202-217.

DEBORD, Guy (1992). *La société du spectacle*, Paris : Gallimard [1967].

- DOTAL, Christiane (2008). « Culture et inculture classiques des sculpteurs français dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle », *La Sculpture au XIX^{ème} siècle : Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris : Nicolas Chaudun, p.152-157.
- ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DÉCORATIFS (2004). *Histoire de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (1766-1941)*, Journal de l'ENSAD n°24, novembre 2004, Paris : École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.
- FALLAY D'ESTE, Lauriane (1992). *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris : Klincksieck.
- FERRIER, Jean-Louis et Sophie MONNERET (1991). *L'aventure de l'art au XIX^{ème} siècle*, Paris : Chêne/Hachette.
- GARB, Tamar (2008). *The body in time : figures of femininity in late XIX^e century*, Seattle : University of Washington Press & University of Kansas Franklin D. Murphy and Spencer Museum of Art.
- GUIGON, Catherine (2012). *Les cocottes – reines du Paris 1900*, Paris : Parigramme.
- HADDAD, Michèle (1990). *La Divine et l'Impure : le nu au XIX^e*, Paris : Jaguar.
- HOUSE, John (1991). « Degas' "Tableaux de Genre" », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (ed.) (1991). *Dealing with Degas – Representations of Women and the Politics of Vision*, New York : Universe, p.80-94.
- JARASSÉ, Dominique (1993). *Rodin : la passion du mouvement*, Paris : Éditions Pierre Terrail.
- JUDRIN, Claudie (2002). *Rodin : L'Enfer et le Paradis*, Paris : Éditions du Musée Rodin.
- KENDALL, Richard (1991). « Signs and non-signs : Degas' changing strategies of representation », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (ed.) (1991). *Dealing with Degas – Representations of Women and the Politics of Vision*, New York : Universe, p.186-201.
- KENDALL, Richard (1996). *Degas, beyond impressionism*, Londres : National Gallery Publications in association with the Art Institute of Chicago : Yale University Press.
- KRAUSS, Rosalind E. (1985). « The Originality of the Avant-Garde », *The Originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, Cambridge & Londres : MIT Press, [1981].
- KRAUSS, Rosalind E. (1997). *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris : Macula.

- LANTHONY, Philippe (1999). *Les yeux des peintres*, Paris : L'Âge d'Homme.
- LIPTON, Eunice (1988). *Looking into Degas : uneasy images of women and modern life*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press [1986].
- MILLARD, Charles W. (1976). *The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, NJ : Princeton University Press.
- NOCHLIN, Linda (1991). « A House is not a Home : Degas and the subversion of the Family », in KENDALL, Richard et Griselda POLLOCK (ed.) (1991). *Dealing with Degas – Representations of Women and the Politics of Vision*, New York : Universe, p. 43-65.
- NOCHLIN, Linda (1997). « Nineteenth Century Representations of Women », in Linda Nochlin et Joelle Bolloch, *Women in the 19th century: Categories and Contradictions*, New York : The New Press, p.5-18
- NOCHLIN, Linda (2001). *The body in pieces : the fragment as a metaphor of modernity*, Londres & New York : Thames & Hudson.
- PARRY JANIS, Eugenia (1968). *Degas monotypes : Essay, Catalogue & Checklist*, Cambridge : Fogg Art Museum, Harvard University.
- REES, A. L. & Frances BORZELLO (ed.) (1986). *The New Art History*, Londres : Camden Press
- REWALD, John (1985). « The realism of Degas », *Studies in impressionism*, Londres & New York : Thames & Hudson, p.47-55.
- SAID, Edward W. (1978). *Orientalism*, New York : Pantheon Books.
- SIDLAUSKAS, Susan (2000). *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1997). *Male Trouble : A Crisis in Representation*, Londres & New-York : Thames and Hudson.
- STAROBINSKI, Jean (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève : Skira.
- STEINBERG, Leo (1972). *Other Criteria : confrontations with 20th century art*, New York : Oxford University Press.
- TUCKER, William (1974). *Early modern sculpture*, New York : Oxford University Press.

ZUFFI, Stefano (2005). *La Sculpture : de la Grèce antique au post-modernisme*, Paris : Solar.

Sources primaires

ALIGHIERI, Dante (2004 [1472]). *La Divine Comédie - L'Enfer / Inferno*, édition bilingue, traduction de Jacqueline Risset, [1992], Paris : Flammarion.

BAUDELAIRE, Charles (2010 [1861]). *Les Fleurs du Mal*, édition de Claude Pichois, Paris : Folio Classique.

BAUDELAIRE, Charles (1868). « II - Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques*, Paris : Michel Lévy Frères, p.77-198.

BENJAMIN, René (1910). « Les dessins d'Auguste Rodin », *Salle des Fêtes du Gil Blas*, Paris : Gil Blas, p.16-17, sur *Musée Rodin* [en ligne] http://musee-rodin.bibli.fr/opac/index.php?lvl=categ_see&id=1916, consultée le 3 juin 2017.

CASTAGNARY, Jules-Antoine (1892). *Salons. Tome Ier, 1857-1870*, Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle.

COQUIOT, Gustave (1924). *Degas*, Paris : Librairie Ollendorff.

DEGAS, Edgar (1945). *Lettres*, Paris : Éditions M. Guérin.

FÈVRE, Jeanne (1949). *Mon oncle Degas : souvenirs et documents inédits*, recueillis et publiés par Pierre Borel, Genève, P. Cailler.

GUEST, Ivor (1953). *The Ballet of the Second Empire*, Londres : A. and C. Black.

HUGO, Victor (1837). « Après une lecture de Dante », *Les Voix intérieures*, XXVII, in HUGO, Victor (1909). *Œuvres complètes : Les Feuilles d'automne, Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, Paris, Librairie Ollendorff, p. 451-452.

HUGO, Victor (1962 [1854-1860]). « *Et nox facta est* », *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », texte établi et annoté par Jacques Truchet.

MICHEL, Alice (1919). « Degas et son modèle », *Le Mercure de France*, 1^{er} février 1919 et 16 février 1919, p.457-478 et p.623-639, sur *BNF – Gallica* [en ligne]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2018352/f79.image.r=1919%201919> et
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201836f/f53.image.r=1919%201919>, pages
consultées le 30 octobre 2016 et le 17 mai 2017.

RILKE, Rainer Maria (2011 [1903]). *Auguste Rodin*, New York : Parkstone Press International.

ROMANELLI & VAN VORST (1931). « Degas », *The Catholic World*, octobre 1931, p.50-59.
Cité dans MILLARD, Charles W. (1976). *The Sculpture of Edgar Degas*, Princeton, NJ
: Princeton University Press.

THIÉBAULT-SISSON, François (1921). « Degas sculpteur raconté par lui-même », *Le Temps*,
23 mai 1921, rapporté par Anne PINGEOT (2010). « Quand les peintres sculptent », in
GAUDICHON, Bruno (commissaire général d'expositions) (2010), *Degas sculpteur*,
exposition Orsay hors les murs à Roubaix, Paris : Gallimard, p.39-41.

VOLLARD, Ambroise. *En Écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris : B. Grasset.

ZOLA, Émile (1999). *L'Assommoir*, collection Folio classique, Paris : Gallimard [1877].

Ressources audio-visuelles

« Miss Lala ou Mademoiselle La La au cirque Fernando d'Edgar Degas », *Les Regardeurs*
(2014). [En ligne], présenté par Jean de Loisy et Sandra Adam-Couralet, 22 novembre
2014, Paris : France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/miss-lala-ou-mademoiselle-la-la-au-cirque-fernando-dedgar-degas>,
consultée le 26 mai 2017.

« « Absolution » (autour de 1900) d'Auguste Rodin », *Les Regardeurs* (2017). [En ligne],
présenté par Jean de Loisy et Sandra Adam-Couralet, 23 avril 2017, Paris : France
Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/absolution-autour-de-1900-dauguste-rodin>, consultée le 3 juin 2017.

Ressources en ligne

CHEVILLOT, Catherine (dir.) (2017). « Rodin et le dessin – Dossier documentaire », mars
2017, *Musée Rodin* [en ligne],
[http://www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/Dossiers%20documentaires/170315_MR_DD RODI
N%20ET%20LE%20DESSIN.pdf](http://www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/Dossiers%20documentaires/170315_MR_DD_RODI N%20ET%20LE%20DESSIN.pdf)

- DARRAGON, Éric (2016). « MANET (É.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/edouard-manet>
- DE CASO, Jacques (2016). « CARPEAUX JEAN-BAPTISTE – (1827-1875) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/jean-baptiste-carpeaux/>
- DE CASO, Jacques (2016). « RODIN AUGUSTE – (1840-1917) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/auguste-rodin/>
- DE CASO, Jacques (2016). « RUDE FRANÇOIS – (1784-1855) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/francois-rude/>
- FOHR, Robert (2016). « DAUMIER HONORÉ – (1808-1879) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/honore-daumier/>
- GEORGEL, Pierre (2016). « COURBET GUSTAVE – (1819-1877) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/courbet-gustave-1819-1877/>
- JOBERT, Barthélémy (2016). « DEGAS EDGAR – (1834-1917) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/edgar-degas/>
- MUSÉE D'ORSAY (2006). « Jean-Baptiste Carpeaux – Ugolin », *Musée d'Orsay* [en ligne], http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/ugolin-7069.html.
- MUSÉE D'ORSAY (2006). « Edgar Degas – *Sémiramis construisant Babylone* », *Musée d'Orsay* [en ligne], http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/semiramis-construisant-babylone-188.html
- MUSÉE RODIN (2016). « Balzac Gate – en quête d'un visage », épisode 2/5, 13 mars 2016, *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-en-quete-dun-visage>
- MUSÉE RODIN (2016). « Balzac Gate – la tête et l'âme », épisode 3/5, 15 mars 2016, *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-la-tete-et-lame>

- MUSÉE RODIN (2016). « Balzac Gate – 17 mars 1898 : Balzac terminé, Rodin refusé », épisode 4/5, 17 mars 2016, *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/balzac-gate-17-mars-1898-balzac-termine-rodin-refuse>
- MUSÉE RODIN (2016). « La Porte de l'Enfer », exploration interactive de l'œuvre, *Musée Rodin* [en ligne]. <http://enfer.musee-rodin.fr/home>
- MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin, sculpteur dans la troisième république », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-sculpteur-dans-la-troisieme-republique>
- MUSÉE RODIN (n.d.). « Rodin et Charles Baudelaire », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/rodin-et-charles-baudelaire>
- MUSÉE RODIN (n.d.). « Thème : le corps dans l'œuvre de Rodin », *Musée Rodin* [en ligne]. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/theme-le-corps-dans-loeuvre-de-rodin>
- PELTRE, Christine et Daniel-Henri PAGEAUX (2016). « ORIENTALISME, arts et littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/orientalisme-art-et-litterature/>
- PRAZ, Mario et Daniel RABREAU (2016). « NÉO-CLASSICISME, arts », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/neo-classicisme-arts/>
- ROPERT, Pierre (2017). « Rodin, l'art du mouvement en cinq sculptures », *France Culture* [en ligne], 27 février 2017. <https://www.franceculture.fr/sculpture/rodin-lart-du-mouvement-en-cinq-sculptures>. Consultée le 3 juin 2017.
- SOTHEBY'S (2017). « Albert-Ernest Carrier-Belleuse, French, 1824-1887, lot. 131 [Angélique] », *Sotheby's* [en ligne]. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/european-sculpture-works-of-art-105231/lot.131.html>
- TAPIÉ, Victor-Lucien, Claude-Gilbert DUBOIS et Pierre-Paul LACAS (2016). « BAROQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/baroque/>
- ZERNER, Henri et Henri PEYRE (2016). « ROMANTISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/romantisme/>